Die

Geschichte des Oratoriums

für Musikfreunde

kurz und faßlich dargestellt

von

Franz M. Böhme.

Zweite, gänzlich umgearbeitete Auflage.

Gütersloh.
Druck und Verlag von C. Bertelsmann.
1887.

Vorwort.

Das Oratorium ist nächst der Kirchenmusik unbestritten die bedeutsamste Kunstgattung; — bedeutsam für den schaffenden Künstler, dem sie die beste Gelegenheit, die reichsten Ausdrucksmittel und den weitesten Spielraum zur freien Gestaltung edler Tongebilde gewährt, so daß er gerade in der Oratorienform sein Edelstes, wenn er solches auszudrücken hat, niederlegen kann; — bedeutsam für den aufnehmenden Hörer ist das Oratorium insofern, als es die erhabensten Stoffe in vollendeter Form ihm zu Herzen führt und bei aller Kunst doch ein gewisses volksthümliches Element durch den Text in sich vereint und darum auch veredelnder zu wirken berufen ist, als die überschätzte, in allgemeinem Tonspiel sich ergehende absolute Instrumentalmusik und die vorzugsweise auf Sinnendienst gerichtete Oper.

Ein Hauptzweig am mächtigen Baum der europäischen Tonkunst hat darum das Oratorium noch heute wie einst seine zahlreichen Freunde und Verehrer.

Noch heute? Ja gewiß! Die Oratorienmusik ist in unsern Tagen, nachdem überall Chorgesangvereine bestehen, viel verbreiteter und besser gepflegt, als sonst, wo nur ärmliche Kirchen- oder Gymnasialchöre die Ausführenden waren. Unsere so oft als unkirchlich gescholtene und zu religiöser Kunstproduktion für unfähig erklärte Gegenwart hat durch fleißige und vollendetste Aufführung altklassischer, so wie durch Composition neuer Oratorien kundgegeben, daß sie in ihrem Streben der Vergangenheit kaum nachsteht und der

Sinn für religiöse Musik bei den Deutschen noch nicht erstorben ist. — Täuscht nicht Alles, so ist gerade in letztern Jahren neben dem immer mächtiger erstarkenden Patriotismus auch eine höhergehende religiöse Strömung im deutschen Volke unverkennbar, deren Nachwirkung auf das oratorische Gebiet kaum ausbleiben wird.

Welche Freude bei Hoch und Niedrig, wenn die Aufführung eines Oratoriums angekündigt wird! Aber erst welches Leben herrscht in Städten groß und klein, wenn der Tag gekommen, daß ein biblisch-musikalisches Werk irgend eines Meisters vor die Oeffentlichkeit treten soll! Kein Freund solcher Musik — und wie der Zudrang beweist, sind deren viele — versäumt es, den erhebenden Kunstgenuß, sei es als Mitsänger oder bloß als Hörer, sich zu verschaffen. Jeder Dorthingehende weiß, daß er nicht vor den Brettern steht, so die Welt bedeuten, um sich zur Unterhaltung lustige und gruselige, üppige oder tolle Streiche mit Kostüm und Blendwerk unter Sang und Klang vorführen zu lassen, sondern andere Dinge warten seiner: erhabene Chöre und fromme Sologesänge mit Instrumenten begleitet schlagen voll und kräftig, rein und keusch an das lauschende Ohr und verfehlen selten eine tiefergehende Wirkung.

Schon die Handlung durchs Bibelwort, von Kindheit auf eingepflanzt, muß den Hörer anziehen; tritt nun erst der alte, liebe Text im poetisch-musikalischen Gewande auf, jedem Ohre klingend, keiner Zunge fremd: dreifach stärker wird seine Sprache. Mag es sein, daß nicht Alle aus religiösem Antriebe dahin eilen, um das Schöne und Erhabene wieder einmal zu durchleben, sondern auch Schaulust, Mode und andere Ursachen zum Oratorienbesuch anregen: genug, man geht, und Böses ist es nimmer, was mit Ohr und Herz davon getragen wird; mag man der religiösen Erbauung oder des kunstmusikalischen Interesses halber das Oratorium besuchen, Alle sind von der Wichtigkeit und Erhabenheit dieser Kunstgattung überzeugt. Werke sinds, die mit Wort und Ton zum Himmel deuten und das Tiefste und Heiligste entzünden, weil sie „erzählen von den großen Thaten des Herrn".

Wie aber die Oratorien entstanden sind, wie dieselben vor Zeiten beschaffen waren, welche Umwandlungen und Verbesserungen sie im Laufe der Jahrhunderte erfahren haben, welche edle Männer mit ihrem Gottesgeiste sich dieser Musikgattung gewidmet, welche Tonschöpfungen sie uns hinterlassen haben, welche Würdigung ihre herrlichen oder verfehlten Werke gefunden haben: — wer sollte nicht begierig sein, solches wenigstens in allgemeinen Umrissen zu erfahren?

Trägt das historische Wissen am Ende auch nicht zur Erhöhung des Kunstgenusses bei, so ist doch gewiß für jeden gebildeten Musikfreund Belehrung über diesen Zweig der Musikgeschichte interessant und wünschenswerth genug, daß ein Büchlein darüber nicht unwillkommen sein dürfte.

Wir haben aber bislang noch kein Buch, das den musikalischen Laien und Kunstfreund in das Oratorium einführt, den Gegenstand quellengemäß aber mit Beiseitelassen aller archäologischen Untersuchungen, anregend und kurz gefaßt, aber doch eingehender als solches in Lexikon-Berichten geschehen kann, darstellt. Darum und durchdrungen von der Ueberzeugung, daß über diesen ernsten Gegenstand mehr Licht in immer weitere Kreise dringen müsse, habe ich mich an die Arbeit gemacht und wage es: diesen bescheidenen Versuch dem musikliebenden und musikübenden Publikum hier vorzulegen.

Wohl weiß ich, daß im Gebiet der Oratoriengeschichte noch so manches Dunkel nicht aufgehellt ist, — weiß wohl, daß trotz der geistreichen „Beiträge zur Geschichte des Oratoriums“ von C. Bitter und der „Geschichte des Oratoriums“ von O. Wangemann — uns noch immer eine auf gründlichste Quellenstudien sich stützende mit Musikbeilagen versehene Monographie über das geistliche, wie über das musikalische Drama überhaupt, fehlt.

Diesem Mangel kann und will das vorliegende Büchlein nicht abhelfen, es will keine Detailforschung für die wenigen musikhistorischen Fachleute darbieten, sondern wendet sich an das „große Pu-

blikum" (hier im edelsten Wortsinn), das nicht Zeit und Beruf hat, umfangreiche musikalische Bücher zu studiren, nicht die Qualen der Zweifel und Untersuchungen mit durchmachen, sondern in unserer raschlebigen Zeit alles kurz, auch die Resultate der Forschungen kurzgefaßt vor sich haben will.

Wäre es mir gelungen, diesem Ziele nahe gekommen zu sein, so wäre das der schönste Lohn meiner Mühen.

Dresden, im Juni 1887.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichniß.

I.

Begriff und Wesen des Oratoriums.

Oratorium nennen wir heutzutage jedes episch-lyrische Sang- und Klangwerk, dem als Text ein biblischer Abschnitt oder ein Gedicht über einen Vorgang der Profangeschichte, der Sagen- oder Märchenwelt zu Grunde liegt. Das ist die weiteste Bedeutung des Wortes, die geistlichen und weltlichen Chorwerke umschließend. Im engern und strengen Sinn versteht man darunter jede poetisch-musikalische Gestaltung abgeschlossener biblischer Vorgänge zu erbaulichen Zwecken.

Daß der Name für das dramatisirende episch-lyrische Tonwerk von Betsaal (Oratorio) herzuleiten ist, wird unten im 3. Kapitel näher erzählt.

Seinem Wesen nach steht das Oratorium zwischen der Kirchenmusik und der Oper, und bildet eine eigenartige Kunstgattung.

Kirchenmusik ist das Oratorium trotz seiner biblisch-religiösen Texte nicht, da es nicht zur Liturgie gehört, sondern seines religiösen Inhalts wegen von der Kirche nur geduldet wird.

Geistliches Drama ist das Oratorium ebenfalls nicht, trotzdem es mit Weglassen der scenischen Darstellung alle musikalischen Bestandtheile der Oper sich angeeignet hat. Durch seine musikalische Charakterzeichnung der vorkommenden Personen und Vorgänge hat es einen dramatisirenden Zug, es ist eine Art Halbdrama. Das ist scheinbar ein Mangel aber auch ein Vorzug des Oratoriums vor der Oper, die ganz das Drama in Musik ist oder wenigstens sein sollte. „Die Aufgabe des Oratoriums ist gar nicht, wirklich dramatisch zu sein, sondern nur den in seiner Begebenheit liegenden Stimmungsinhalt musikalisch zu entbinden." „Der Oratorienstyl fordert, daß der Componist mit allen Tonmitteln den vollen musikalischen Gehalt des Textes entfesseln muß, ehe er dra-

matische Rücksichten nehmen darf" — schreibt Spitta in seiner Bach-Biographie (I. 46.).

Die Vergegenwärtigung der Begebenheiten geschieht im Oratorium (wie im Drama) theils unmittelbar durch Auftreten der zur Handlung gehörenden Personen, theils nur mittelbar durch die Erzählung des Geschehenen: der Erzähler (Evangelist) tritt an die Stelle der Handlung. Letzteres giebt dem Oratorium einen epischen Charakter. Vor allen ist aber das Oratorium ein lyrisches Werk, bestimmt die Gefühle und Empfindungen der Einzelnen wie der Menge durch stimmungsvolle Musik zum Ausdruck zu bringen.

Daraus ergeben sich die Bestandtheile des Oratoriums.

Das Recitativ übernimmt die erzählende Rolle und macht das Oratorium zu einem epischen Kunstwerke.

Die Stimmungen der Einzelnen kommen durch die Arie und Arioso, ferner durch Duett, Terzett und Quartett zum Ausdruck. Der Chor ist der Ausdruck der in die Handlung eingreifenden Volksmenge, zuweilen auch nur der Reflex der durch den Vorgang angeregten Gemeinde.

Dazu tritt die Instrumentalmusik, die bald begleitend, bald selbständig in der Einleitung (Ouverture) und in Zwischensätzen auftritt, um ihrerseits die geeignete Stimmung in dem Zuhörer zu erzeugen, den Textinhalt zu vertiefen und eindringlicher zu machen.

Seiner Form nach ist also das Oratorium eine Zusammensetzung von Epos, Lyrik und Drama und somit ein Zwillingsbruder der Oper. Ist die Oper ein aus Gesang, Instrumentalmusik und wirklicher Handlung harmonisch gefügtes Kunstwerk: so ist das Oratorium eine in Musik gesetzte dramatisirende episch-lyrische Dichtung mit Einführung der sprechenden Personen, aber ohne alle scenische und mimische Darstellung. Der Scenerie und dem Opernpompe hat es zwar entsagt, doch aber nicht ganz das geistliche Gewand angezogen und strenge Kirchengelübde abgelegt, um beim Cultus zugelassen zu werden.

Dennoch hat es durch seine ernste Tendenz und seinen biblischen Inhalt eine wohlberechtigte Stelle im Gotteshause außerhalb des Gottesdienst, und ohne Beschränkung jederzeit im Concertsaale, weshalb man nicht unpassend jedes nicht kirchliche, große Chorwerk,

das nicht zur theatralischen Aufführung bestimmt ist, „Concert-drama" genannt hat.

Ueber dem biblischen Drama (Oratorium) steht unbezweifelt die Kirchenmusik d. h. alle der Anbetung Gottes gewidmeten Tonwerke, wozu Hymnen, Psalmen, Motetten, Missen, Altar- und Choralgesang gehören. Doch wirds mit diesem Unterschiede nicht genau genommen, indem man zuweilen das Oratorium zur Kirchenmusik gerechnet, und wiederum das liturgische Chorwerk der Todtenmesse (Requiem) zu den Oratorien gezählt hat; beides ist falsch. Außer den liturgischen Texten ist in der katholischen Kirche für Musik kein Raum, daher konnte die Musikart der Oratorien nur für die Erbauung außer der Kirche, für den Concertsaal bestimmt sein. Auch in der protestantischen Kirche haben die Oratorien, mit Ausnahme der Passionsmusik, keine Stätte gefunden. Dennoch können sie als „Vorhof zum Heiligen" gelten und zur religiösen Erhebung ebensowohl angethan sein, als manche Kirchenmusik.

Vom Oratorium unterscheidet man die ihm zur Seite stehende, form- und inhaltsverwandte Cantate. Sie ist, wie ihr vom lateinischen Worte cantate (d. h. singet) hergeleiteter Name sagt, ebenfalls ein Vokalwerk aus Recitativen, Arien und Chören mit Orchesterbegleitung geistlichen oder weltlichen Inhalts und vom Oratorium nur dadurch unterschieden: daß sie meist kürzer als das Oratorium und vorwaltend lyrischer Natur ist und die Persönlichkeiten bloß reflektirend behandelt, während das Oratorium die biblischen Personen redend einführt oder sonst eine gewichtige Idee personificirt. Man kann die Cantate, welche meist nur eine Hauptstimmung durch Musik zum Ausdruck zu bringen hat, ein kurzes nicht vollständig entwickeltes, vorherrschend lyrisches Oratorium nennen. Doch nimmt man es mit der Bezeichnung nicht immer streng, indem man das Wort Oratorium auch auf Chorwerke anwendet, die blos Cantaten sind z. B. der Tod Jesu von Graun.

Schwankend ist man in der Bezeichnung der großen Chorwerke weltlichen Inhalts (z. B. für Haydns Jahreszeiten) und fehlt es an einem allgemein angenommenen Ausdrucke für diese Kunstgattung. Sie „weltliche Oratorien" zu nennen, was meist geschieht, will doch nicht recht passen, da sie mit dem Betsaal doch gar nichts zu thun haben; sie blos als „Cantaten" zu bezeichnen, scheint nicht genug zu sagen, weil in derartigen Werken doch Episches und sogar in neuerer Zeit viel Dramatisches vor-

kommt. Darum hat man den Ausdruck „Dramatische Cantate“ dafür vorgeschlagen. So lange diese ganz zutreffende Bezeichnung noch nicht allgemein angenommen ist, wird es bei der herkömmlichen „weltliches Oratorium“ bewenden. —

Tonwerke, in denen Instrumentalmusik vorherrschend ist und der Gesang nur an einzelnen Stellen hinzutritt, wie z. B. in Beethovens neunter Symphonie, in Felicien Davids „Wüste“, „Moses“, „Columbus“ u. A. — hat man „Symphonie-Cantate“ genannt, ein für diese Mischform ganz richtiger Name.

In neuern Chorwerken hat man zu epischen Dichtungen stellenweise auch wieder das vor hundert Jahren beliebte, für ganze Dramen verwendete und jedenfalls von den Griechen schon gekannte „Melodrama“ in Anwendung gebracht, in welchem bekanntlich die Musik blos als Illustration und äußerliche Unterstützung zum recitirenden Vortrag einer Dichtung tritt, ohne daß beide sich innig durchdringen können. Diese lockere Nebeneinanderstellung zweier Schwesterkünste mag wohl in der Ballade und auch in dramatischen Werken an einigen Stellen ihre Berechtigung haben (z. B. in der Kerkerscene in Lenore, oder in Schumanns Manfred-Musik), bleibt aber im Ganzen eine Zwittergattung, die auf die Dauer ermüdet. Die nebenherlaufende Musik, welche das gesprochene Wort zu interpretiren versucht und sich die weitgehendste Tonmalerei erlauben darf, kann sich nicht ausbreiten und darum nicht zur Geltung kommen, weshalb sie oft nur störend auf die Recitation wirkt. Darum ist man von der melodramatischen Behandlung in wahren Kunstwerken wieder abgegangen. Selbst Mozart, der in seiner italienischen Oper Zaida das Recitativ durch Melodram an einigen Stellen zu ersetzen suchte, ist bald davon wieder zurückgekommen.

Im musikalischen Drama (Dramma in musica) haben Musik und Dichtung einen innigen Bund (gleichsam eine Ehe) geschlossen, der Art: daß jede der verbundenen Künste aus Liebe zu der andern etwas von ihrer Eigenart opfern muß.

Ein Problem wars bis jetzt, zur epischen Dichtung den rechten Musikstyl (den Balladenstyl) zu finden, da Epos und Musik in ihrer Natur sich widerstrebend zeigen: das Epos und noch mehr das Drama wollen vorwärts schreiten, die Musik aber verweilen, sich durch Wiederholung ausbreiten, um zu ihrer Wirkung zu gelangen. — Gehen wir nach dieser sacherklärenden Einleitung zur Geschichte des Oratoriums.

II.

Vorläufer des Oratoriums.

Fragen wir nach der Entstehung des Oratoriums, so ist wohl einzusehen: daß solch ein zusammengesetztes und hoch entwickeltes Kunstwerk, wie wir es seit Händel kennen, nicht die Erfindung eines Tages oder gar das Werk eines Einzelnen sein kann, sondern aus unscheinbaren Anfängen hervorgegangen ist. In seinen Grundzügen war es schon längst vorhanden, bevor der Name entstand, mit welchem wir seit dreihundert Jahren das biblische Drama belegen, und mehr als ein Jahrtausend gehörte dazu, es von seinen Uranfängen bis zu seiner jetzigen Gestalt emporzuheben. Im Grunde ist das Oratorium sehr alt, denn seine Vorläufer waren:

1. Wechselgesänge der orientalischen Christen.
2. Pilgerchöre zur Zeit der Kreuzzüge.
3. Die liturgischen Spiele seit dem 12. Jahrhundert.
4. Die geistlichen Schauspiele außerhalb der Kirche vom 12.—16. Jahrhundert.

Hören wir davon ein Weiteres.

Der unwiderstehliche Trieb der Menschennatur, Nichtsinnliches zu veranschaulichen, Erzähltes als wirklich geschehend vor die Augen zu führen und innere Vorgänge sichtbar durch die Kunst darzustellen, schuf nicht blos bei den ältesten Culturvölkern das Drama, sondern weckte auch in früher Zeit bei den Christen das Streben, die hervorragendsten Thatsachen der heiligen Geschichte dramatisch zu vergegenwärtigen, wozu die Poesie und Musik ihre Dienste nicht versagten.

Die ersten Spuren solcher religiös-dramatisch-musikalischen Darstellungen reichen bis ins christliche Alterthum zurück; der Clerus bot dazu gern die Hand, um das Christenvolk die heidnischen Schauspiele durch solchen Ersatz vergessen zu lassen. So dichtete schon Ephraem der Syrer (Diakon der syrischen Kirche † 378 zu Edessa) eine Menge Wechselgesänge, die noch jetzt von den maronitischen Christen in Ehren gehalten werden. Darunter war z. B. ein Gesang zwischen der Jungfrau Maria und den Magiern (den heiligen drei Königen), der wahrscheinlich nach Art der Antiphonien von zwei Chören abwechselnd vorgetragen wurde. —

Ferner wurden zur Zeit der Kreuzzüge (1090—1200) von

frommen Pilgern auf ihren Wallfahrten nach dem gelobten Lande das Leben und der Tod des Erlösers und das jüngste Gericht öffentlich abgesungen, dazwischen Hymnen für abwechselnden Chor angebracht. Außer dem Leben und Sterben Jesu, der Wiederkunft des Herrn wurden auch die Wunderwerke der Heiligen und ihre Martern besungen, und gewisse Fabeln, welche das abergläubische Volk „Erscheinungen" nannte, bildeten den gereimten und ungereimten Inhalt ihrer Pilgerchöre. Von den Pilgern, die bekanntlich haufenweise reisten, wurden derartige Gesänge auf Straßen und öffentlichen Plätzen angestimmt. Waren diese auf Reisen gefertigten Pilgerchöre auch nicht sonderlich ausgearbeitet, der schlichte Sinn und die Einfalt damaliger Sitte fand sie schön und pathetisch. Natürlich konnte bei jenen Pilgergesängen noch nicht von umfangreichen dramatischen Dichtungen die Rede sein, am allerwenigsten an scenische Darstellung mit Musik gedacht werden, denn dazu war das Wanderleben nicht geeignet, immerhin waren es aber doch Anfänge zu geistlichem Drama. —

Noch näher zum Oratorium hin führten die liturgischen Spiele und die geistlichen Schauspiele des Mittelalters.

Von der Wahrheit ausgehend: daß der Mensch, dessen Geist an einen sinnlichen Körper als Vermittlungsorgan der materiellen Welt mit der Geisterwelt gebunden ist, der sinnlichen Eindrücke zur Anregung des Geistes nicht entbehren kann, und diese Sinneneinwirkungen um so kräftiger sein müssen, je mehr die sinnliche Natur noch über die geistige herrscht — hat die christliche Kirche, wie überhaupt im Cultus vor christlichen Völker geschehen war, frühzeitig eine Anzahl von christlichen Ceremonien eingeführt; um die Hauptsachen des Christenglaubens anschaulich, faßlich und eindringlich zu machen. Dazu hatte sie umsomehr Grund, als nach Zerfall des römischen Reichs der Zweig des Christenthums den tief poetischen, aber noch stark sinnlichen germanischen Völkern eingesetzt werden sollte. Hier war es angezeigt: in dem kirchlichen Ritual die Hauptwahrheiten mit einer Art Dramatik zu umgeben.

Dahin gehören: 1. Die Krippenspiele. 2. Die Darstellung des Einzugs Jesu in Jerusalem am Palmsonntage (Palmesel). 3. Die Passionsaufzüge am Charfreitage. 4. Die Processionsförmlichkeiten bei der Feier der Auferstehung. 5. Die Himmelfahrt Jesu, der in Figura vor den Augen des Volks zum Kirchengewölbe empor-

schwebte. 6. Die Sendung des heiligen Geistes, der in Gestalt einer Taube von dorther über den Gläubigen schwebte. —

Frühzeitig auch, wie urkundlich nachgewiesen schon im 12. Jahrhundert, setzte sich in der katholischen Kirche der Gebrauch fest: Die Passionsgeschichte nach den vier Evangelisten an je vier Tagen der stillen Woche mit vertheilten Rollen lateinisch abzusingen. Ein Geistlicher sang die erzählende Partie des Evangelisten, ein zweiter die Worte Christi, ein dritter die der übrigen einzelnen Personen; gleichzeitige Kundgebungen der Menge des Volks (der Haufe, turba) wurde vom Chor wiedergegeben.

Der Zweck war, die Vorgänge und Personen der heiligen Geschichte möglichst anschaulich zu machen, was um so nothwendiger war, weil die lateinischen Worte doch von den Wenigsten verstanden wurden.

Als aber diese Ceremonien den eigentlichen Zweck überwucherten und die geistige Bildung des Volks dieselben nicht mehr nöthig hatte, so reducirte die Kirche sie auf ein entsprechendes Maß. So sind die Osterspiele aus dem Ritual verschwunden und die einfache, aber doch sinnreiche Auferstehungsfeier in deutschen Landen geblieben.

Mit der Zeit hatten diese liturgischen Spiele sich zu wirklichen geistlichen Schauspielen umgestaltet, bis man sie nicht mehr in der Kirche zulässig fand. Nur das Absingen der Passion verblieb noch lange in den Kirchen, und ging auch später in die protestantische Kirche über.

Hinausgeworfen aus den christlichen Tempeln flüchteten die geistlichen Volksschauspiele sich auf den Thespiskarren d. h. auf die beweglichen Theater der fahrenden Leute, Joculatores oder Jongleur's, bis sie später in besonders dazu bestimmten Gebäuden aufgeführt wurden. So hatte Paris schon 1313 ein solches Lokal errichtet, in welchem die Hauptereignisse des Lebens Jesu, mit Gesang und Tanz*) zur Darstellung kamen. Anfänglich waren derartige Dramen wohl mehr Pantomimen ohne Dialog, wie solche in Italien noch gegenwärtig zuweilen vorkommen. Als aber der Dialog hinzutrat, war derselbe lange noch kein geschriebener und eingelernter, sondern blos improvisirt. So wird in einem Decret des Papstes Innocenz III. (1210)

---

*) Zu beachten ist: daß die religiösen Tänze hier und überhaupt in alter Zeit nicht den rasenden Galopps und Walzern der Neuzeit glichen, sondern ruhige maßvolle Bewegungen, eine Art Processionen waren. Ausführliches in Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland. Leipzig, 1886.

bereits gemeldet von theatralischen Darstellungen mit abscheulichen Masken (monstra larvarum), die man in Kirchen gäbe und bei denen sogar Priester mitwirkten; offenbar waren damit solche Pantomimen gemeint.

In Paris bildete sich 1380 eine förmliche Gesellschaft der Passionsbrüder (Confrèrie de la passion), welche geistliche Schauspiele gab, die man Mysterien nannte. Die Passionsbrüder spielten zuerst beim Einzuge Carls VI. im Hospitale der Trinité, später in mehrern Hôtels und erhielten sogar von der Obrigkeit ein Privilegium für dergleichen Aufführungen. Ihre Stücke pflegten viele Abtheilungen zu haben, die an verschiedenen Tagen nacheinander aufgeführt wurden.

In Rom wurde 1480 auf einem beweglichen Theater ein geistliches Drama „La conversione di Paolo" (Bekehrung des Paulus) aufgeführt. Die Aufführung fand im Freien statt auf beweglichen Karren oder Spielwagen (pagiants), welche von Straße zu Straße zogen. Die Bühnen dieser Wagen waren in drei Stockwerke getheilt, um Himmel Erde und Hölle vorstellen zu können, und mit Teppichen behangen. In den untern Räumen kleideten sich die Schauspieler an. Außer den Darstellungen göttlicher Geheimnisse (Misteries) und Wunder der Heiligen (Miracles) gab man auch lehrhafte moralische Darstellungen aus der biblischen Geschichte (Moralitées).

In England scheinen bereits im 13. Jahrhundert im Freien Mysterien gespielt worden zu sein, wobei Stühle für Zuschauer vermiethet wurden und auch Geldeinsammlungen stattfanden. (Erstes Entrée.)

Die ältesten geistlichen Dramen in Deutschland reichen bis ins 14. Jahrhundert zurück und waren lateinisch abgefaßt und wurden von Geistlichen und Chorknaben abgefaßt. Von dieser Art haben sich aus den 14. und 15. Jahrhunderten zahlreiche Ueberreste, zum Theil mit Musiknoten, erhalten: es sind Osterspiele und Dreikönigsspiele und Passionen. Erst als auch Laien mitspielen durften und die Darstellung außerhalb der Kirche stattfand, wurden auch deutsche Verse beigemischt und komische Bestandtheile darin aufgenommen, darunter war in den Osterspielen der marktschreierische Salbenkrämer die lustige Figur.

Endlich wurden auch am Ende des 15. und im 16. Jahrhundert die geistlichen Schauspiele durchweg in deutscher

Sprache abgefaßt. Aufzeichnungen von deutschen Dramen dieser Art kommen zwar erst im 15. Jahrhundert vor und wird als ältestes Werk dieser Art „die Wunder der heiligen Katharina" betrachtet; weil aber die Dialoge vordem meist improvisirt also nicht aufgezeichnet wurden, so wäre mit obiger Zeitangabe nicht ausgeschlossen, daß schon etwas früher deutsche geistliche Schauspiele stattfanden.

Zu Eisenach wurde im Jahre 1322 ein biblisches Schauspiel von den klugen und thörichten Jungfrauen vor dem Thüringer Landgrafen im Thiergarten (in horto ferarum) aufgeführt, darin den thörichten Jungfrauen das Verdammungsurtheil gesprochen wurde. Darob wurde der Fürst zornig und rief aus: „Was ist denn der Christenglaube, wenn sich Gott nicht über uns, um der Jungfrau Maria und aller Heiligen willen, erbarmet?" Fünf Tage blieb er unmuthig und wurde vom Schlage gerührt und starb elend im 55. Jahre seines Leben. So berichtet Rothe in seiner Thüringer Chronik.

Die geistlichen Väter auf dem Costnitzer Concil 1417 ließen gleichfalls geistliche Schauspiele vor dem Kaiser Siegismund aufführen. —

Die armen fahrenden Künstler hatten bei ihren geistlichen Schaustellungen nicht selten Unglück. Sie standen nirgends fest, nicht einmal auf ihren Bühnen. Letztere wurden leicht und schnell zusammengenagelt auf einige leere Biertonnen gestellt und waren also nicht von Dauerhaftigkeit, darum Unglücksfälle, wenn auch nicht in dem Maße unserer heutigen Theaterbrände, stattfanden.

So wurde 1511 zu Stuttgart „das jüngste Gericht" aufgeführt; da fiel das Theater ein, die Hölle gerieth in Flammen, die Teufel liefen erschrocken davon, der Weltenrichter fiel vom Stuhl und brach den Hals. Ebenso fatal gings zu Tangermünde, wo einige Raketen die Hölle anzündeten, und in Leipzig, wo das Theater einfiel und zwei Knaben todschlug und viele Menschen beschädigte. Zu Brünn fuhr die Rakete bei „Isaaks Opferung," welche das Opfer anzünden sollte, einem Jesuiten durch die Brust. Schon 1412, wo man zu Bautzen ein „Schauspiel von der heiligen Dorothea" auf dem Markte spielte, stürzte ein von Zuschauern überfülltes Haus ein und zerschmetterte 33 Personen.

Als Verfasser der geistlichen Schauspielele haben wir für die älteste Zeit talentvolle fahrende Spielleute (in Frankreich

Jongleur) anzusehen; dann und mit Ueberzahl waren es Cleriker, die sich unter die Fahrenden im frühen Mittelalter gemischt hatten, welche solche Texte abfaßten. Dann auch wohl Geistliche und Lehrer in Amt und Würden, die für die öffentlichen Volks-Schaustellungen ihre biblischen Dramen schrieben.

Einen neuen Aufschwung bekamen die heiligen Schauspiele durch die Jesuiten, welche allzeit fertige Dramendichter waren und in ihren Stiften die Mysterien in neuer Form und großer Pracht wieder herstellten, auch für Erhaltung und Verbreitung der Bauernspiele sorgten, sogar gegen den rohen Bauerngeschmack sehr willfähig waren, um diese Spiele recht populär zu machen.

Die Hauptstoffe der mittelalterlichen Schauspiele nahm man vorzugsweise aus der Bibel. Für die fahrenden Männer waren daraus geeignete Rollen: Ahasverus, Mardochai, Simson, Daniel in der Löwengrube, Saul, Makkabäus. Fahrende Musiker und Sänger traten auf als David mit der Harfe, als die singenden drei Männer im Feuerofen. Für die fahrenden Schönen waren die Hauptrollen: Susanna, Judith, Ruth, Delila, Esther.

Daneben lieferte die Weltgeschichte als Stoffe: den Mithridates, die Semiramis, den zweibeweibten Grafen von Gleichen, den getreuen Köhler (Prinzenraub), Ludwig den Springer. Eine Hauptrolle der Frauen war die Päpstin Johanna. („Ein Spiel von Fraw Jutten, welche Papst zu Rom geweßen. Gedruckt 1564.) Sie hatte unter St. Nikolaus und Lucifer neben der Jungfrau Maria zu spielen. Auch soll es damals schon Rollen-Neid gegeben haben. — Mit der Garderobe nahm man es nicht genau: Engel gingen weiß, Teufel schwarz.

Gar bald aber trat die Gewalt des Volkshumors und mit ihm bodenlose Volksroheit hinzu, und so geschahe es, daß jene geistliche Schauspiele bereits im 14. und 15. Jahrhundert vielfach ausarteten und sich zu jenen possenhaften, üppigen lasciven Darstellungen verirrten, die unter dem Namen „Osterlachen, Fastnachtsspiele, Narren- und Eselsfeste" in der christlichen Kirchen- und Sittengeschichte keine erfreuliche Erscheinung sind, und der dabei statthabenden Rohheiten und Profanisirung halber von strengen Kirchenobern wohl verboten wurden, die aber doch so fest im Volke wurzelten, daß sie trotz aller Verbote lange nicht vertigt werden konnten.

Welche Zügellosigkeiten und Unstatten bei den geistlichen Volksschauspielen auftraten, davon nur ein Beispiel: In einer altfran-

zösischen Vorstellung der Auferstehungsgeschichte kommt folgende, hier wörtlich übersetzte Scene vor:

Gott der Vater schläft. Ein Engel weckt ihn auf und spricht:

Engel: Ewig Vater, wirst du nicht roth?
Des Unrechts solltest du dich schämen fürwahr!
Dein geliebter Sohn ist todt,
Und du schläfst wie ein Betrunkner gar?
Gott der Vater: Ist er todt?
Engel: Auf mein ehrlich Gesicht.
Gott der Vater: Hol mich der Teufel, das wußt ich nicht.

Solche und ähnliche unsinnige Reimereien, deren wir viele auch aus deutschen Passions- und Osterspielen anführen könnten, sind verletzend und die tollen Festspiele mit ihrem Mummenschanz oft empörend; sie geben von damaliger Humoristik kein erfreuliches Bild, wenn gleich manche Historiker dergleichen Ausartung als ganz dem rohen Zeitalter angemessen und doch noch immer einen guten Kern verrathend beschönigen wollen.

Kein Wunder, daß jene so ausgearteten geistlichen Dramen aus den Kirchenräumen verwiesen wurden.

Zu den geistlichen Volksschauspielen des Mittelalters gehörte in Frankreich das sogenannte Eselsfest (fête de l'Ane) oder das „Fest der vollen Diakonen" (la fête des sous-diacres) ein höchst befremdendes Gemisch von Possenreißerei und Frömmigkeit, das ohne Zweifel wie unsre Fastnachtslustbarkeiten eine Nachahmung der heidnischen Saturnalien war und eine völlige Mischung und Umkehrung der Stände darstellen sollte. Vom 5. bis zum 16. Jahrhunderte wurde fast in ganz Frankreich, (vorzugsweise aber in den Städten Sens, Rouen, Douay, Dijon und Paris) um die Weihnachts- und Neujahrszeit mehrere Tage lang durch ausschweifendste Ergötzlichkeiten gefeiert, woran nicht blos die Subdiakonen (für welche das Fest bestimmt war) sondern auch Diakonen und Priester sich betheiligten.

Ueber den Ursprung des Festes giebt es zwei Traditionen. Die eine erzählt: „Der Esel, der unsern Heiland bei seinem Einzug in Jerusalem getragen, habe nach dessen Tode das Meer durchschwommen und sich in Verona niedergelassen. Dort habe er noch lange Zeit gelebt, dort würden seine Gebeine noch als Reliquien aufbewahrt, und dort habe man zuerst das Eselsfest gefeiert, von wo aus es sich nach Frankreich verpflanzt habe." Andere sagen und das ist wohl wahrscheinlicher: das Fest werde zu Ehren des

Esels gehalten, der den Heiland als Kind auf seiner Flucht nach Aegypten trug. —

Ueber die Art, wie das Fest abgehalten wurde, mag Einzelnes hier folgen: Die erste Ceremonie am Neujahrstage bestand in der Wahl eines Narren-Abtes (aus dem niedern Clerus) und eines Bischofs, Erzbischofs und Papst der Narren, sämmtlich aus dem Volke gewählt. Der Gewählte wurde in die Kleidung seiner neuen Würde gesteckt und unter besondern Feierlichkeiten, in Begleitung einer Schaar von Clerikern, die theils mit Masken versehen, theils mit Hefen bestrichen und in Weibertracht vermummt waren, — auf den Schultern nach seiner Wohnung getragen, wo es bei Essen und Trinken, Singen und Schreien und Possenreißen fürchterlich herging. — Von da begab man sich in Procession nach dem Chor der Kirche, wo man während einer abgeschmackten Nachäffung des Gottesdienstes die unpassendsten Lieder sang, in der Nähe des Celebranten Blut- und Bratwürste aß, mit Würfeln und Karte spielte und Stücke von alten Schuhsohlen in das Rauchfaß warf, so daß ein abscheulicher Qualm die Kirche verdunkelte und unter den Umstehenden die lustigsten Verrenkungen verursachte.

Nach Beendigung der Messe, welcher der Narrenbischof oder Papst im vollen Priesterornat auf dem gewöhnlichen Bischofssitze beiwohnte, zog die schreiende Truppe auf Karren, die mit Unrath gefüllt waren, durch die Stadt, wobei Jeder den Andern durch Späße und trivialste Witze zu überbieten suchte. Der König des Festes (Narrenbischof) wurde auf einer Sänfte von vier Männern vorangetragen, machte allerlei Affensprünge, um das Lachen der Zuschauer zu erregen und erhielt darauf von dem Kapitel einen Käse als Preis seiner Mühen und Dienste. —

Eine bedeutende Rolle bei diesem Feste spielte natürlich der Esel, den man mit einem schönen Mantel bedeckte und unter einer großen Escorte von Clerikern zum Haupteingange der Kirche brachte. An einigen Orten setzte man auf seinen Rücken ein junges Mädchen, das, in den Armen eine Puppe haltend, die Jungfrau mit dem Jesuskinde vorstellen sollte. Ohne Zweifel geschah dies Alles zur Erinnerung an das demüthige und nützliche Thier, das mit seinem ebenso scharfsinnigen Gefährten (dem Ochs) bei der Geburt des Erlösers anwesend war und demselben bei seiner Flucht, sowie beim Einzuge in Jerusalem auf den Rücken ihn getragen hatte. —

Bevor die Vesper anfing, führten zwei Kanonici den Esel

herein zu einem Tische, der in der Nähe des Vorlesepults stand, und verkündigten dann die Namen der Bevorzugten, welche Gäste des Langohrs sein sollten. Hierauf stimmten die Sänger in aller Kraft der Lunge einen in Noten noch jetzt erhaltenen lateinischen Gesang von vielen Strophen an, davon der Anfang lautete:

Orientis partibus	Von des Ostens fernem Strand
Adventavit Asinus	Naht ein Esel diesem Land,
Pulcher et fortissimus	Reizend und mit Kraft geschmückt
Sarcinis aptissimus.	Und zu Lasten wohl geschickt.
Hez, Sir ane, hez!	Hetz, Sir Esel, hetz!

Der Chor sang am Schluß jeder Strophe mit komischer Ehrerbietung den Refrain: Hez, Sir ane, hez! —

Nach dieser Prose (oder Sequenz) folgte eine Intonation aus dem Anfange verschiedener Psalmen. Die Antwort (Responsum) darauf war statt Amen der bacchische Freudenruf evovae, was eigentlich eine Zusammenstellung der Vokale aus der lateinischen Schlußformel seculorum amen = „von nun an bis in Ewigkeit" — ist.

Darauf stimmte der Celebrant die Vesper an, sang das Deus in adjutorium und der Chor endigte durch ein Alleluja, das durch Zerstückelung der Worte recht mißhandelt wurde. Nun verkündigten zwei Sänger den Anfang des Amts durch drei Verse, die mit Falsett (Fistelstimme) gesungen wurden. Das ganze Amt war eine Rhapsodie alles dessen, was man im Laufe des Kirchenjahres sang, ein bizarres Gemisch von Stücken aus allen Aemtern, Trauriges mit Heiterem, schöne Verse mit schnurrigen zusammengewürfelt.

Um die lange Dauer zu ertragen, unterbrachen sich die Sänger und Beistehenden von Zeit zu Zeit damit, daß selbst sie ihren Durst stillten und den Esel fressen ließen. Endlich sang man das Magnificat nach gemeinster Melodie, führte dann den wiederkäuenden Heros in das Schiff der Kirche, und dort tanzte das ganze Volk, gemischt mit dem Clerus, um das Thier, dessen liebliches Geschrei alle nach besten Kräften nachzuahmen suchten. Darauf zog die lustige Bande, der eine enorme Laterne vorangetragen wurde, auf die Straße zu einem Schaugerüste, das vor der Kirche errichtet war, und führte vor den Augen der ganzen Stadt die lascivsten, gemeinsten Possen auf. Man schloß damit, daß man mehrere Eimer Wasser auf die Vorsänger und die nackten Leute goß, die bei diesem Feste nie fehlten. —

So stands mit dem Narren- und Eselsfeste bis zum 16. Jahrhundert. Zur Ehrenrettung sei bemerkt: daß die Kirche diese Tollheiten, obwohl religiösen Ursprungs, zu allen Zeiten verworfen und verdammt hat. Auch die weltliche Macht war lange bemüht, den Ausartungen dieser eingewurzelten Gewohnheit, die man nicht ganz vertilgen zu dürfen meinte, möglichst vorzubeugen. So finden wir das Fest Jahrhunderte hindurch bald geschützt und geduldet, bald beschränkt und verboten. Noch im Jahr 1444 wurde die ärgerliche Posse mit Verkleidung im vollen Glanze abgehalten und nicht für Abstellung sondern nur gegen Mißbrauch geeifert. In einem Umlaufschreiben der Pariser theologischen Fakultät an alle Prälaten heißt es: „Unsere Vorfahren, welche große Leute waren, haben das Fest erlaubt, warum sollt es uns nicht erlaubt sein? Wir feiern es nicht im Ernste, sondern blos zur Kurzweil, um uns nach alter Gewohnheit zu belustigen, damit die Narrheit, welche uns natürlich und angeboren zu sein scheint, dadurch wenigstens alle Jahre einmal ausdünste. Die Weinfässer würden platzen, wollte man ihnen nicht einmal das Spundloch öffnen und Luft machen. Nun sind wir alte, übelgebundene Fässer und Tonnen, die der Wein der Wildheit zerplatzen würde, wenn wir ihn nur durch immerwährende Andacht und Gottesfurcht fortgähren ließen. Wir müssen ihm Luft machen, daß er nicht verderbe. Wir treiben deswegen einige Tage Possen, damit wir hernach mit desto größerem Eifer zum Gottesdienste zurückkehren können."

Im 16. Jahrhundert endlich wurde das Narrenfest durch Parlamentsbeschluß in Frankreich untersagt.

Die Geistlichkeit, in deren Händen die Sittenpolizei des Mittelalters lag, war gegen die Ausschreitungen der geistlichen Volksschauspiele viel zu nachsichtig. Sie hatte in der guten Absicht die Mysterien öffentlich zu spielen gestattet und gefördert, um durch dieselben das Volk von dem in Plattheit und Pöbelhaftigkeit versunkenen weltlichen Schauspiele abzulenken, doch in dieser Beziehung standen die geistlichen Spiele so ziemlich auf gleicher Stufe, daß an eine Veredlung durch dieselben kaum zu denken war; im Gegentheil mußten gerade diese mit Gemeinheit und Rohheit gepaarten geistlichen Schaustellungen noch weit demoralisirender wirken, weil in ihnen das Heiligste, was der Mensch besitzt, gleichsam in Schmutz getreten wurde.

Um nicht ganz ungerecht zu werden, darf man bei Beurtheilung

solcher Volksschauspiele und damaliger Volkslustbarkeiten nicht den Maßstab unserer fortgeschrittenen Zeit anlegen, welche Weltlust und geistliche Festfreude taktvoll zu unterscheiden weiß, sondern muß die in allen Kreisen damals herrschenden rohern Sitten, die größere Harmlosigkeit jener Tage und zugleich die Macht der Gewohnheit mit in Anschlag bringen, um sich die Möglichkeit solcher unstatthaften Ausgelassenheit zu erklären. Dann wird auch unser Urtheil von seiner Schärfe verlieren.

Die Aufführung der Passions- und Osterspiele hatte auch die Landleute zur Nachahmung gereizt. Schon im 15. Jahrhundert wurden von Bauern dergleichen öffentliche Passionsspiele veranstaltet. Waren solche in der dramatischen Form auch sehr unbeholfen, indem sie meist aus Marienklagen, Wechselreden und Wechselgesängen bestanden, so wurden sie doch theatralisch und mit kostspieligem Pompe aufgeführt und zwar meistens auf den Kirchhöfen der Dörfer. Die Gedichte waren im Dorfe entstanden, vom Geistlichen oder Lehrer abgefaßt und hatten Letztere gewöhnlich die musikalischen Bestandtheile derselben zu beschaffen, so wie die ganze Einrichtung und Leitung derselben zu besorgen.

Die Sitte geistliche Schauspiele aufzuführen war besonders beim Volke in Süddeutschland und den Alpenländern sehr verbreitet. In Tyrol und Oberbayern wurden die Bauernspiele mit wahrer Leidenschaft betrieben; da begnügte man sich nicht mehr mit den Aufführungen an hohen Festtagen, sondern fast alle Sonntage wurden in den Schänken „Heiligengeschichten und Ritterkomödien" aufgeführt. Dort schien endlich nach langer Nachsicht der Geistlichkeit endlich der Behörde die Sache doch zu arg und für ländliche Sitte bedenklich. Was geschah? Anstatt den unabweislichen Kunsttrieb des Volkes zum Hebel seiner eignen Bildung zu machen und die geistlichen Schauspiele zu überwachen und zu reformiren, — wurden dieselben fast überall verboten.

Von den ungezählten Volksschauspielen in Tyrol, Salzburg und Bayern ist nur ein einziges, durch zeitentsprechende Selbstreform und den besondern religiösen Kunsttrieb der Gemeinde in vollem Glanz erhalten geblieben.

Es ist das „Oberammergauer Passionsspiel."

Oberammergau ist bekanntlich ein im bayrischen Hochgebirge in der Nähe von Partenkirchen liegendes, meist von Holzschnitzern bewohntes Dorf, das neben dieser Kunstfertigkeit, in welcher es

mit Berchtesgaden wetteifert, auch noch durch das ungewöhnlich hohe theatralische Geschick seiner Bewohner sich auszeichnet. Dort wird seit alter Zeit (1633) in jedem zehnten Jahre (zuletzt 1880) die sogenannte Passion (d. h. eine dramatisch musikalische Darstellung des Lebens, Leidens und Todes Jesu) auf einer groß, eigens dazu erbauten öffentlichen Bühne aufgeführt und zwar nicht aus künstlerischem Antriebe oder um des Gewinnes willen, sondern zur Erfüllung eines frommen Gelübdes, welches vor Jahrhunderten in Zeiten schwerer Pestgefahr von der ganzen Gemeinde abgelegt worden war. Das Passionsspiel daselbst ist also eigentlich eine Gemeinde-Angelegenheit, an welcher nur eingeborene Oberammergauer Theil nehmen dürfen; diese thun es aber bis zu den kleinsten Kindern herab so vollzählig, daß bei der Aufführung 600—700 Köpfe betheiligt sind.

Das geistliche Schauspiel selbst wird in 12 Vorstellungen vom Monat Mai bis September allsonntäglich von früh 8 bis Nachmittags 5 Uhr gegeben. Dem Text liegt ein altes, an die Mysterien des Mittelalters anknüpfendes Drama zu Grunde, das wahrscheinlich einen Mönch des nahen Stiftes Ettal zum Verfasser hatte; neuerdings (vor 1880) ist der Text aber von dem freiresignirten Pfarrer und kön. geistl. Rathe J. A. Daisenberger entsprechend umgearbeitet. Auch die sehr gute Musik hat ein früherer Schullehrer des Ortes, Rochus Dedler, componirt. Der Text ist mit den nöthigen Bemerkungen von der Gemeinde durch den Druck veröffentlicht, sie hat sich aber das ausschließende Eigenthum daran vorbehalten.

Das Theater selbst ist unbedeckt, während der Zuschauerraum für 7—8000 Personen wenigstens theilweise vor der Witterung geschützt ist. Die Bühne ist ein Ueberbleibsel des mittelalterlichen und theilweise auch des altgriechischen Theaters und bietet durch Reichhaltigkeit der verschiedenen Schauplätze die Möglichkeit zur Entfaltung dramatischer und scenischer Vorgänge, wie keine andere übliche Bühnenform es besser vermag. Die Ausstattung an Gewändern und Decorationen ist glänzend und reich, die Darstellung selbst von ungesuchter Einfachheit und Natürlichkeit, wie sie zur Erhabenheit des Gegenstandes stimmt und die erschütterndste Wirkung hervorbringt. Sowohl der Freund der Kunst und der Geschichte als auch das gläubige Gemüth finden dadurch sich gehoben.

Scenen wie der Einzug am Palmsonntage, die Mannaspeisung, die Kreuzigung und Kreuzabnahme ergreifen jeden Beschauer und

die kundigsten und berufensten Stimmen (wie namentlich Ed. Devrient, Dr. Holland, Dr. v. Deutinger, Herm. v. Schmid, Clarus u. A.) haben sich in seltener Uebereinstimmung darüber günstig ausgesprochen.

Damit wäre zur Genüge dargethan, daß vom 12.—16. Jahrhundert alle europäischen Nationen ihre geistlichen Schauspiele hatten, in denen unter Gesang und Musik die ernsthaftesten Gegenstände, bald in rührend-naiver, bald in pathetischer, aber auch in humoristischer Weise und oft in plumber und alberner Dichtung zur Darstellung kamen.

Wo dieselben zuerst hervorgetreten sind, ob in England durch einen Mönch Stephan zu Canterbury († 1191), — oder in Rom, wo schon 1261 die sogenannte Compagnia del Gonfalone bestand, deren Amt hauptsächlich darin bestand, in der Marterwoche die Leiden Christi dramatisch und mit Gesang aufzuführen und deren Vorstellungen im Coliseum bis zum Jahr 1549 bestanden, bis sie der Papst Paul III. verbot, — oder gar in Deutschland, wo seit dem 13. Jahrhundert auch öffentliche geistliche Schauspiele vorkommen, — ist mit Bestimmtheit nicht nachgewiesen und thut auch nichts zur Sache.

Wichtig für uns ist die Thatsache: daß die geistlichen Schauspiele (Mysterien) des Mittelalters die Vorläufer der Oratorien waren.

III.

Entstehung des Oratoriums in Italien (1551).

Philipp Neri. Laudi spirituali. Madrigalia.

Wenn es somit unbezweifelt ist, daß das Oratorium aus den geistlichen Schauspielen, besonders den Passionsdarstellungen des Mittelalters hervorging, in diesen seine erste Anregung und die hauptsächlichsten Bestandtheile fand, gleichsam nur als eine Fortsetzung und Abänderung jener mittelalterlichen Mysterien erscheint, so fragt sichs nun: wer war es denn, der das Oratorium in der heutigen Gestalt einführte und solches Musikwerk mit dem noch üblichen Namen belegte?

Man nennt uns den um 1515 zu Florenz geborenen Priester Philipp Neri, der 1551 zu Rom das Oratorium eingeführt habe, um die schaulustigen Römer von dem weltlichen Dramá ab und auf religiöse Gegenstände hinzulenken und so die Musik für Erbauung außerhalb der Kirche fruchtbar zu machen.

Doch reicht diese Idee noch weiter zurück: schon im Jahre 1480 stellte der in Rom lebende Francesco Reverini den ausgelassenen Maskeraden und Tänzen, welche während des Carnevals gebräuchlich waren, ein geistliches Singspiel „La conversione di San Paolo“ (Bekehrung des heiligen Paulus) entgegen.

Durch Neri's Veranstaltungen aber wurde das vor ihm schon vorhandene geistliche Drama sehr gepflegt und umgebildet der Art, daß jetzt die scenische Vorführung unterblieb und seit dieser Zeit der Name dafür entstand.

Dieser als Ketzerfeind bekannte, wunderliche Heilige war es, der bei einer Versammlung der Priester zu Rom 1551 eine geistliche Verbrüderung (Congregation)*) stiftete. Berechnet auf besondere Erbauung der Gläubigen durch religiöse Zusprache, Gebet und Gesang. Neri selbst dichtete für diese erbaulichen Versammlungen geistliche Dramen in einfach dialogischer Form z. B. „Christus und die Samariterin,“ „Tobias und der Engel“ u. a. m. Ferner dichtete er dramatisirte Allegorien z. B. „Glaube und Reue.“

Solche von ihm selbst oder auf seine Anregung gefertigte Dichtungen ließ er mit Musik ausstatten. Dabei unterstützte ihn sein musikalischer Freund Giovanni Animuccia, päpstlicher Kapellmeister von 1551—1571, daß er viele Laudi spirituali (geistliche Lobgesänge, hymnenartige Chöre) componirte, die bei dieser Gelegenheit mehrstimmig gesungen wurden.**) Nach dessen Tode

*) Diese Versammlungen nahmen an Umfang und Eifer immer mehr zu, daß daraus ein festorganisirter Bildungsverein für Weltpriester entstand, den 1575 Papst Gregor XIII. als „Congregazione dell Oratorio“ bestätigte. Filippo Neri wurde später heilig gesprochen.

**) Animuccia, der die Gesangaufführung in den Oratorien zu leiten hatte, gab die für diesen Zweck componirten Gesänge unter folgendem Titel heraus: Il primo libro di Madrigali a tre voci, con alcuni motetti e madrigali spirituali. Roma. 1565. Ein zweites Buch dergleichen: „Il secondo libro delle laudi ove si contengone motetti, salmi ed altri volgari et latini fatti per l'Oratorio di S. Girolamo, mentre quivi dimorava S. Filippo e l'Animuccia era il maestro di Capella. Roma 1570.

trat der große Kirchencomponist Palestrina an seine Stelle und hat durch Compositionen die Bestrebungen des Neri unterstützt.

Diese geistlichen Dramen (Dialoge mit Chören) wurden anfänglich in dem Betsaale (lat. Oratorium, ital. Oratorio) des Klosters San Girolamo, später in der seiner Congregation eingeräumten Marienkirche (Santa Mariana della Vallicella) zur Aufführung gebracht. Später geschah es, daß im Sprachgebrauch der Name des Ortes auf die Sache selbst übertragen wurde, die an jenem Orte stattfand.*)

Mag wohl im gewöhnlichen Umgang zu und nach Neris Zeit der Name Oratorium längst üblich gewesen sein, litterarisch ist er erst im 17. Jahrhundert und zwar in einer Gedichtsammlung vom Franziskaner Balducci († 1645) nachzuweisen. —

Nicht aber blos auf den Betsaal beschränkte die Congregatio dell Oratorio ihre musikalischen Erbauungen, sondern sie zog auch an gewissen Tagen nach anderen heiligen Plätzen, sowohl auf der Wallfahrt selbst, wie auf den Stationen sich und die Zuhörer an den mit Musik untermischten geistlichen Unterhaltungen erbauend. — In der Folge verbreitete sich die Brüderschaft des Neri († 1595) nicht nur in Italien, sondern auch in Frankreich, und richtete an vielen Orten ihre Bethäuser (Oratorien) ein, in welchen jene religiös-dramatisch-musikalischen Darstellungen wiederholt wurden. —

Wie waren die italienischen Oratorien zu Neris Zeit beschaffen? Sie bestanden aus versificirten heiligen Erzählungen, verbunden mit festlichen Aufzügen; theils waren es wirklich scenische Darstellungen aus der biblischen Geschichte, oder auch der Legende (der Heiligensage) entnommen, in welchen die eingeflochtenen Chorsätze einige Abwechslung brachten.

Die Dichtung bestand schon (wie es noch zwei Jahrhunderte später bei allen Oratorien üblich war) aus zwei Theilen, zwischen denen die eine Stunde lang dauernde Predigt gehalten wurde. Gewöhnlich trat im Oratorium als Hauptperson ein Erzähler auf, der die Zuhörer mit der darzustellenden Begebenheit Zeit, Ort und sonstigen Umständen bekannt machte. Weil das Recitativ damals noch nicht gekannt war, so hat der Erzähler seinen Text

*) Aehnlich wie man jetzt sagt „Ich komme aus der Kirche“ und damit nicht allein das Gotteshaus, sondern den Gottesdienst darin meint: so sagte man „Ich komme aus dem Oratorium“ und verstand dann unter Oratorium ein poetisch musikal. Werk.

entweder blos gesprochen oder psalmodirend vorgetragen d. h. auf die Art und Weise, daß er auf einem Tone fortgehend recitirte und nur am Schluß der Verse eine Modulation anbrachte, was man Choraliterlesen nennt und wie wir das noch in der katholischen Liturgie, wie in der protest. Kirche beim Collektengesange hören können. — Die in der heiligen Handlung (azione sacra) angebrachten Chöre, jene sogenannten Laudi spirituali, waren einfach choralartig gesetzte Gesänge, sagen wir geistliche Madrigale; nicht etwa fugirte Motetten, auch nicht die alten Kirchenhymnen wendete man hier an, sondern mehr volksthümliche vierstimmige Musik.

Das war die Beschaffenheit der Oratorien vor Entfaltung des eigentlichen Oratorienstyls, den wir im nächsten Kapitel kennen lernen.

Hier müssen wir einer Musikgattung gedenken, die der erwachenden dramatischen Musik, der Oper wie dem Oratorium, großen Vorschub leistete, weil sich aus ihr die Chöre zu den ersten dramatischen Schaustellungen bildeten: das waren die Madrigale der Italiener. Darunter verstand man weltliche Chorgesänge für drei bis acht Stimmen, vorwiegend fünfstimmig, zur geselligen Unterhaltung im Hause und bei festlichen Gelegenheiten. Sie gelangten seit der Mitte des 16. Jahrhunderts zu großer Beliebtheit, bildeten in jener Zeit die Kammer- und Hausmusik und wurden vorzugsweise in vornehmen, kunstgeübten Kreisen mit wahrer Leidenschaft gepflegt, wie heutzutage die Salonmusik für Clavier an allen Orten geübt wird. Zur Verfeinerung des Geschmackes, für Entwickelung freier, schöner Melodien war die Pflege des Madrigals sehr wichtig, für Tonsetzer nicht minder als für das ausübende und zuhörende Publikum. Die Composition der Madrigale gab den Musikern zuerst Veranlassung, ja legte geradezu die Nothwendigkeit auf, einen für den Sinn der Worte angemessenen musikalischen Ausdruck zu suchen und sich der Erfindung von wirklich etwas sagenden Motiven zu befleißigen, wie es bei der Fuge in der zeitherigen Motetten- und Missencomposition der festen Gesetze halber nicht geschehen konnte. Die bisher allein übliche gebundene Satzweise mit Imitationen wurde für diese Gesänge zwar nicht ganz vermieden, aber der künstliche Contrapunkt doch sehr vereinfacht und dadurch melodisch freiere ausdrucksvollere Chorlieder geschaffen, die gewissermaßen den späteren Chorarien, nach den Mendelssohnschen vierstimmigen „Volksliedern" ähnlich waren.

Die Gedichte dazu waren anmuthigen, fröhlichen Inhalts, sie besangen die Liebe und das Landleben und endigten gewöhnlich mit einem sentenziösen Satze d. h. ein Gedanke von Erhabenheit und poetischem Schwung beschloß die liebliche Dichtung. An Umfang hatte das Gedicht 8, 9, 10 auch 15, niemals mehr als 16 Zeilen mit freier Reimverbindung; dieses wurde vom Componisten durchkomponirt oder er machte zwei Theile daraus. Der Name wird vom provençalischen Worte mandra = der Schäfer und gal = Laut abgeleitet. Madrigale waren aber nicht etwa jene naturalistischen Pastoralmelodien, wie sie sonst allerorten die Hirten auf ihrer Schalmey oder Sackpfeife ihren Schäflein vorzublasen pflegten, sondern es waren Kunstwerke, von Dichtern und Tonsetzern geschaffen.

Beliebte Madrigaldichter gabs schon im 14. Jahrhundert, diese waren Dante, Petrarca, Bocaccio und später Tasso. Auch gabs solche Schäfergedichte geistlichen Inhalts (Madrigalia spirituali), wie deren Palestrina componirt hat. Wer zuerst Madrigale componirte, ist nicht festgestellt; als falsch zurückzuweisen ist die von Burney gebrachte Angabe, daß Lemmo aus Pistoja die ersten Madrigale gedichtet und um 1300 Casella (ein Freund des Dante) sie zuerst in Musik gesetzt habe. Das Manuscript davon, das in der vatikanischen Bibliothek liegt, zeigt nur eine von Casella componirte „Ballata.“ — Musikalische Madrigale kommen erst im 15. Jahrhundert vereinzelt vor und blieben unbeachtet. Derartige Musikstücke fanden erst seit 1540 die regste Aufnahme und Verbreitung durch den in Rom lebenden Niederländer Arcadelt, dessen I. Buch fünfstimmiger Madrigale 1538 erschien und in 30 Jahren zwölf Auflagen erlebte, und ferner durch den aus den Niederlanden nach Venedig gekommenen Willaert.

Ueberhaupt war die Zeit von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis Ende des 17. die schönste und ergiebigste Blüthezeit für die Madrigale. Daß sie von größter Beliebtheit waren, bezeugt die Unzahl von Compositionen dieser Gattung, besonders durch die venetianische und letzte niederländische Schule. Die Hauptmeister außer Willaert und Arcadelt waren der Venetianer Giov. Gabrieli, Marenzio in Rom, Ruffo in Mailand, der Sicilianer Aless. Striggio, der Domorganist G. Cantini zu Brescia und vor allen Palestrina und O. Lasso.

Die Musik der Madrigale (wie schon bemerkt) war nicht so figurirt wie in Motetten und Missen, sondern im Contrapunkt

viel einfacher; doch aber nicht etwa blos Note gegen Note gesetzt (was stellenweise auch vorkommt), sondern es finden sich sehr häufig Nachahmungen in den Stimmen vor. Der Hauptunterschied zwischen Madrigal und dem deutschen Chorliede (Choral) war: daß die Madrigalcomponisten alle Stimmen selbst erfanden, während hier ein Satz über eine schon vorhandene weltliche oder geistliche Melodie (Hauptstimme) aufgebaut wurde.

In Deutschland hatte man um gleiche Zeit etwas Aehnliches: Das waren die mehrstimmig gesetzten weltlichen Volkslieder die seit 1512 bis 1600 in vielen Sammlungen verbreitet waren und ebenfalls, wie das Madrigal, zur geselligen Erheiterung dienten. Und wahrlich über diesem heimischen Liederschatz konnte der Deutsche lange die italienischen Madrigale vergessen und entbehren. Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts merkt man den italienischen Einfluß: Da tritt auf den Titeln deutscher Liederbücher ungezählte mal die Bezeichnung uns entgegen: „nach Art der Madrigale und Villanellen.“*) Der Dresdner Kapellmeister Scandelli war der Erste, der 1565 die neuaufkommenden Madrigale mit deutschen Texten nachbildete und somit diese Gattung weltlichen Gesanges nach Deutschland importirte.

Wie in Italien so wurde auch in England seit Ende des 16. Jahrhunderts das Madrigal mit besonderer Vorliebe gepflegt und in London später (1724) sogar eine Madrigal-Society errichtet, die sich zur Aufgabe machte, nur Madrigale italienischer und niederländischer Schule aufzuführen.

Als um 1600 in Italien der recitirende Stil und damit die Oper erfunden worden war, nahmen die Madrigale, welche bis dahin blos Chorlieder gewesen waren, eine ausgedehntere Form und größern Umfang an: es wechselten jetzt Madrigal-Chöre mit Recitativ und Cantilena für Solostimmen ab.

Für die Ausdrucksfähigkeit der Musik war die Uebertragung von Gesang-Madrigalen für die Orgel und andere Instrumente von Bedeutung. Nachdem componirte man lyrische Tonstücke für mehrstimmige Instrumentalstücke (also Lieder ohne Worte) und nannte diese ebenfalls Madrigale.

---

*) Villanellen, wie Canzonetten und Frottolen waren noch einfacher behandelte, meist dreistimmig, Note gegen Note gesetzte, im Volkston gehaltene weltliche Gesänge der Italiener.

Jedenfalls ist die Musik durch die Madrigale um ein gutes Stück weiter gekommen. Hatte sie lange von beengenden Fesseln des Contrapunktes nicht loskommen können, so entwickelte sich nun im Madrigal ein weit freierer Styl, der auf bestimmtern Ausdruck der Musik hinarbeitete, der Oper und dem Oratorio die Chöre gab und die reine Instrumentalmusik sehr förderte. —

IV.

Weiterbildung der Oratorienform in Italien im 17. und 18. Jahrhundert.

Die nächste bedeutende Weiterbildung und tiefgehende Umgestaltung erfuhr das Oratorium durch Erfindung der Monodie d. h. des Einzelgesanges mit harmonischer Instrumentalbegleitung, wozu Recitativ und Arie gehören. Bekanntlich führte die Erfindung des Recitativs um 1600 zur Entstehung der Oper; war aber auch epochemachend für das Oratorium, wie überhaupt ein Wendepunkt in der Musikgeschichte.

Der erste Gedanke zum Sologesange mit Begleitung ist von Florenz ausgegangen. Dort war schon am Schlusse des 16. Jahrhunderts durch Zusammenwirken von kunstbegeisterten und geübten Musikdilettanten — nicht eigentlicher Tonsetzer, denn diese wollten lange noch nicht nachfolgen — ein eifriges Streben erwacht: Das altgriechische Drama wieder herzustellen.

Zu dem Zweck sollte eine ausdrucksvollere, reizendere, freiheraustretende, declamatorische Melodie geschaffen werden; der bisher ausschließlich und mit großer Vorliebe gepflegte, steife Contrapunkt mit seinem künstlichen Stimmgewebe wollte dazu sich nicht eignen und wurde er von dieser Kunstgesellschaft beiseits gelassen und gänzlich ausgeschlossen bei ihren Versuchen. Das Verlegen der Hauptmelodie in die Oberstimme, zu welcher die andern nur als untergeordnete Nebenstimmen dienten, und die Vereinfachung des Chorsatzes, wie solches in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Madrigal und vorher schon im deutschen mehrstimmigen Volksliede und Chorale geschehen war, bezeichnete schon einen großen Fortschritt. Noch fehlte aber das Mittel zum declamatorischen Ausdruck des Einzelwesens.

Das Streben dieser Männer, zu denen meistens Florentinische Edle und Grafen zählten (wie Bardi, Corsi, Galilei, Rinuccini als Dichter und Emilio Cavalieri, Caccini und Jacopo Peri als Componisten), wurde mit bestem Erfolge gekrönt, mehr melodischer Ausdruck ward gefunden und bewährte sich glänzend an der damals entstehenden Oper. Das griechische Drama, das doch in seiner musikalischen Beschaffenheit Niemand kennt, hatten sie vergeblich gesucht, dafür aber etwas anderes gefunden — die Oper, die sie für das Gesuchte hielten.

Der neue Musikstyl, den sie stilo representativo oder recitativ nannten und mit Glück in ihren Schäferspielen 1597 und 1598 angewendet hatten, auch der ersten Oper Orfeo 1600 zu Grunde liegt, wurde bald vom weltlichen aufs geistliche Drama übertragen.

Um dieselbe Zeit componirte der Römer Emilio da Cavalieri, der vorher im Bunde der Opernerfinder am Hofe in Florenz als Musikintendant gelebt hatte, schon ein Oratorium mit Recitativen. Es führt den Titel „L'anima e corpe" (Seele und Körper) und ist mehr eine Art moralisch-allegorisches Drama. Zuerst wurde es zu Rom im Februar 1600 aufgeführt und zwar in dem Betsaale (ital. Oratorio) in Santa Maria della Valicella auf einer daselbst errichteten Bühne mit Scenen und Dekorationen, durch wirklich agirende Personen, auch mit eingewebten Tänzen geschmückt.

Das war das älteste oratorische Werk mit Recitativen. Lassen wir über die Beschaffenheit dieses zwar im Druck erhaltenen, aber höchst seltenen Dramas eine Beschreibung nach dem Berichte in Dr. Burney's Geschichte der Musik hier folgen:

„Statt einer Einleitung oder Symphonie wird ein Madrigal empfohlen, mit doppelten Stimmen besetzt und mit Instrumenten verstärkt. Die Instrumente sollen hinter der Scene aufgestellt sein, und zwar eine Lira doppia (wahrscheinlich eine große Viola, Viola di gamba), ein Clavicembalo, ein Chiterone, zwei Flauti oder Tibie all'antica. Der kleinen Violen (der aus der Viola in Frankreich entstandenen heutigen Violinen) geschieht erst später Erwähnung. Den handelnden Personen wird empfohlen, Instrumente in der Hand zu halten, was die Täuschung besser als ein sichtbares Concerto (Orchester) befördern werde. Dem Chor soll ein Platz auf der Bühne angewiesen sein, theils zum Sitzen, theils zum Stehen im Angesicht der Hauptpersonen der Handlung. Beim Singen sollen

die Sitzenden aufstehen und dabei gehörig gestikuliren. Der Text soll gedruckt sein und vertheilt werden. —

„Wenn der Vorhang aufgerollt ist, erscheinen zwei Jünglinge, welche den Prolog recitiren. Sobald diese abgetreten sind, erscheint il Tempo (die Zeit, eine der handelnden Charaktere), ihm wird der Ton von Instrumenten hinter der Scene angegeben. Das „Vergnügen und seine Gefährten" sollen Instrumente in der Hand haben, um ihren Gesang zu begleiten, auch die Ritornelle auszuführen. Der „Körper" (corpo) mag bei Ausstoßung seiner Worte etwas von seinem Kleiderputz oder Schmuck von sich werfen, z. B. die goldene Halskette, die Feder von seinem Hute. Die „Welt" (mondo, ein männlicher Charakter) und „das menschliche Leben" (la vita umana) sollen besonders bunt und reich gekleidet sein; wenn sie aber nachher von ihren Hüllen entblößt sind, sollen sie armselig und elend erscheinen, endlich gar wie todte Gerippe. Die Symphonie (sinfonia) und ritornelli sollen von einer großen Anzahl von Instrumenten gespielt werden, und wenn eine Viole den Hauptpart mitspielen sollte, würde es von guter Wirkung sein. Das Ganze kann ohne oder mit Tanz schließen. Wird letzterer vorgezogen, so soll derselbe unter Gesang in würdiger, langsamer Bewegung ausgeführt werden. Hierauf sollen andere gravitätische Schritte und Figuren von feierlicher Gattung folgen. Während des Ritornells führen die vier Haupttänzer ein Ballet aus, belebt mit Capriolen und Entrechats, ohne Gesang. Und so nach jeder Stanze im Ritornell mit dienlicher Abwechslung, bald mit dem Galliarden-, bald mit dem Canari-, bald mit dem Courranten-Schritt, welches sehr gut wirken wird. Die Stanzen des Ballets aber sollen von dem ganzen Personal auf und hinter dem Theater zugleich gesungen und gespielt werden. Die Musik besteht aus Recitativen und Chören, letztere im einfachen Contrapunkte, ohne Versuch von Nachahmung oder Fuge. [Von einer Arie kommt nichts darin vor.] Das ganze Stück ist durchcomponirt d. h. es wird Alles (mit Ausnahme des gesprochnen Prologs) gesungen und gespielt."

Der erste geniale Meister und reformirende Tonkünstler nach Erfindung des Einzelgesanges und der daraus entstehenden Oper durch Dilettanten war Claudio Monteverde geb. 1568 zu Cremona, gest. 1643 in Venedig als Kapellmeister an der Markuskirche. Dieser berühmte Mann war nicht nur in Kirchensachen ein

bedeutender Contrapunktist, sondern außerdem auch ein geistreicher Madrigalist und Förderer des neuen dramatischen Musikstyles. Er erweiterte insbesondere die Harmonik, indem er bisher ungewohnte Dissonanzen und chromatische Töne anwendet und zuerst den Septimenaccord gebraucht; die strenge Diatonik der Kirchentonarten wird kühn von ihm durchbrochen und es beginnt mit ihm die moderne Tonpraxis immer mehr Platz zu ergreifen.

Er hat eine stattliche Reihe mit großem Beifall aufgenommene Opern componirt, darunter zuerst 1607 Arianne, 1609 den Orfeo und später viele andere. Ein Oratorium hat er zwar nicht geschrieben, aber wir erwähnen ihn, weil von seinen Erfindungen und musikalischen Fortschritten auch das Oratorium später und zwar zum Vortheil Gebrauch gemacht hat.

Die musikalischen Fortschritte dieses venetianischen Meisters und des neben ihm wirkenden Kirchencomponisten Joh. Gabrieli waren es, die von deutschen Meistern, voran Schütz, beobachtet und bald nach Deutschland gebracht wurden.

Weiter müssen wir der Versuche des Ludovico Viadana zur Einführung des concertirenden Kirchengesangs für wenige Stimmen mit Begleitung des Orgelbaß gedenken. Er wurde 1564 zu Viadana bei Mantua geboren (sein Familienname hieß Grossi), war daselbst um 1594 Dom-Kapellmeister, lebte 1597 in Rom, war dann Kirchenkapellmeister zu Fano, später in Venedig, zuletzt wieder in Mantua und starb 1645.

Er hat geistliche Concerte für 1—4 Stimmen mit Begleitung eines fortlaufenden Basses (Basso continuo) componirt, die 1602 und 1603 zu Venedig erschienen. Sie heißen Concerte wegen der Imitationen in den einzelnen Stimmen und sind die Werke durch diese Nachahmungen in den Stimmen dem Kirchenstyl noch nahe verwandt. Zur Composition derselben hat ihm (wie er in der Vorrede sagt) der Mangel an nöthigen Sängern Veranlassung gegeben.

Wenn ein Chorregent die nothwendige Anzahl von Sängern zur Aufführung einer mehrstimmigen Composition nicht aufbringen konnte, so mußte er die in der Harmonie entstehende Lücke mit der Orgel ersetzen. Deß ohngeachtet blieb die Sache bis dahin immer mangelhaft, da beim Fehlen der einen Singstimme die andern keinen Zusammenhang mehr hatten und sehr oft durch unmotivirte Pausen unterbrochen wurden.

Diesem Mißstande wollte Viadana durch seine Concerte abhelfen,

indem er die Stimmen gleich so einrichtete, daß sie eine sangbare Melodie enthielten, die Harmonie aber erst durch die Orgel vervollständigt wurde. Für diesen Zweck setzte er den Basso continuo hinzu, den der Organist zu spielen hatte.

Man hat in Folge dessen Viadana für den „Erfinder des Generalbasses oder Continuo" angesehen. Allein das ist er nicht; denn schon lange vor Viadana hatten sich die Organisten dieses Auskunftsmittels bedient und ist in den ersten Opern von Caccini und Peri schon ein Baß den recitirenden Gesängen untergelegt. Dazu kommt, daß Viadana über seinen Basso Continuo gar keine Ziffern geschrieben hat.

Die neue Erfindung des Viadana liegt also nicht im bezifferten Baß, sondern in der Art seiner Composition: Melodien und Arien zu setzen ohne auf die Vollständigkeit der Harmonie in den Singstimmen Rücksicht zu nehmen, diese aber dann durch die Orgel zu vervollständigen.

Die Methode Viadana's fand bald Nachahmung. Im Jahr 1622 erschienen bei Paul Ledertz in Trier Kirchenconcerte mit Generalbaß vom Rottenburger Schulrektor Domfrid. Concentus ecclesiastici 2, 3 et 4 vocum cum Basso continuo von Joannes Domfridus, Scholae Nev-Rottenburgensis Rectore.

Dagegen stellt sich Gaspar Vincentius, Domorganist zu Würzburg, noch auf den Standpunkt der Vor-Viadanischen Organisten und gab 1625 bei Johann Vollmer in Würzburg zu dem ganzen „Magnum opus musicum" des Orlando Lasso einen Bassum continuum heraus, in der Absicht, die er in der Vorrede angiebt: die Werke dieses Meisters wieder in Aufnahme zu bringen und sie auch jenen Chören zugänglich zu machen, welchen die nöthige Anzahl von Sängern nicht zu Gebote steht.

Wenn auch die Erfindung der Kirchenconcerte durch Viadana ein gelungener Versuch zu nennen und dankbar zu begrüßen ist, so sind seine Melodien jedoch noch weit von dem entfernt, was man gewöhnlich unter „Arie" versteht. Seine Melodien sind noch ganz nach den Gesetzen und dem Verfahren des alten Contrapunktes herausgearbeitet.

Etwas näher der Idee einer geistlichen Arie kam schon der vielseitig gebildete deutsche Hofkapellmeister Michael Praetorius, der sich sehr viel mit der Bearbeitung deutscher geistlicher Gemeindelieder

(Choräle) und auch anderer mehr- und einstimmiger geistlicher Chorgesänge beschäftigte.

Aus der Reihe der Componisten jener Zeit ist ein Deutscher, Hieronymus Kapsperger zu nennen, der in Rom lebte und an Papst Urban VIII. einen mächtigen Beschützer fand. Er setzte die Gedichte, welche Urban verfaßt hatte, als er noch Kardinal Maffei Barberini war, in Musik und veröffentlichte dieselben zu Rom 1624. Außerdem hat man von ihm drei Bücher ein- und mehrstimmiger Lieder: D'arie passeggiate 1612—1630 und ein Buch einstimmiger (?) Motetten [libro I di Motetti passeggiati a una voce Roma 1612]. Endlich besitzen wir auch von diesem „Edlen von Kapsperger" zwei gedruckte oratorienartige Compositionen: 1. Die Hirten zu Bethlehem bei der Geburt Christi [Pastori di Betelemme nella nascita di N. S. dialogo recitativo a piu voci. Roma 1630]. 2. Die Verklärung des heil. Ignaz und Xaver [Apoteosi di S. Ignatio e di Francesco Xaverio. Roma 1622].

Diese Oratorien enthalten außer kurzen Instrumentalsätzen (ritornelli), Recitative und Duette mit untergelegtem bezifferten Basse und vierstimmige Chöre.*)

Als bemerkenswerthe Erscheinungen aus dieser Zeit hat der Musikforscher R. Schlecht noch angeführt: ein Werk von Claudio Sarracini „Secunde e terze musiche. Venedig 1600." Es enthält Gesänge mit Begleitung der Cither und des Claviers; darunter auch ein recitativisch gehaltenes „Stabat mater" und ein Stück von etwas größerem Umfange mit dem Titel: Christo smaritto. Es ist die Klage Mariens um den Verlust des Knaben Jesu und die Freude über dessen Wiederfinden im Tempel, welches Gesangwerk mit einem dreistimmigen Gesange von Jesus, Maria und Joseph schließt.

Ein Büchlein „Varie musiche" v. G. Battista da Gagliano Venezia 1623 enthält eine italienische Uebersetzung der Improperien als eine Art Passionsmusik und eine Weihnachtscantate: Gesänge der Hirten, Duetten, Arien und Chor mit Ritornellen untermischt. — Endlich zählt hieher eine von Philipp Vitalis componirte, 1625 in Venedig gedruckte Cantate. Sie beginnt mit

*) Eine Probe aus Kapspergers Oratorium „Ignaz" giebt R. Schlecht in seiner Gesch. d. Kirchenmusik. Regensburg 1871.

einem fünfstimmigen Chor, dem ein Instrumentalsatz und ein Gesang von zwei Stimmen sich anschließt; dann folgt ein vierstimmiger Chor, der nach einer Arie und einem Terzett sich jedesmal wiederholt.

Mit allen den genannten Versuchen waren in der neuen Musikweise (im monodischen Stil) allerdings schon nicht unbedeutende Fortschritte erreicht, doch wurde sie erst wesentlich vervollkommnet durch den berühmten Giacomo Carissimi, geb. 1604 zu Marino, seit 1628 Kapellmeister an der Apollinariskirche im deutschen Stift zu Rom, gest. 1644. — Dieser Meister hat durch seine geistlichen Cantaten auf die Entwickelung des dramatischen Styls sehr bedeutenden Einfluß ausgeübt. Er befreite das „Recitativ" von seiner bisherigen Steifheit, gab ihm freiere Bewegung, natürliche Declamation und mehr Modulation. Die „Arie" behandelt er charakteristischer, so daß sie vom Recitativ sich wirklich unterschied und zum lyrischen Gesange sich erhob. Für die „Chöre" erfand er eine dem weltlichen Dienste mehrentsprechende Form, welche zwischen der gelehrten, künstlichen Motette und der gar zu großen Nüchternheit und Einfachheit der bisherigen madrigalistischen Opernchöre die Mitte hielt und doch leicht ausführbar, faßlich und ansprechend war. Auch wurde der Instrumentalmusik zu den Arien und Recitativen mehr Reiz verliehen.

Seine Werke, von 1625—1670 geschrieben, aber noch heute bei ihrer Aufführung eines Erfolges sicher, sind jetzt sehr selten. Sie befanden sich sämmtlich mit seinem Portrait im deutschen Stift (Jesuiten-Collegium) zu Rom, sind aber seit der Aufhebung desselben verschwunden, da Alles, was sich im dortigen Archiv befand, als altes Papier verkauft wurde. Glücklicherweise hat sich dennoch manches von ihm im Manuscript erhalten. Die Nationalbibliothek zu Paris besitzt von seinen Oratorien folgende (nach Angabe des Fétis): 1. die Geschichte Jobs (Hiobs) für drei Stimmen und Orgel. 2. Die Klage der Verdammten „Turbuntur impii" für drei Stimmen, zwei Violinen und Orgel [eins seiner berühmtesten Werke]. 3. Ezechias ebenso. 4. Balthazar für fünf Stimmen, zwei Violinen und Orgel. 5. David und Jonathan, ebenso. 6. Abraham und Isaak, für fünf Steurd Orgel. 7. Jephta zu sechs und sieben Stimmen. [Dieses gilt für das Hauptwerk des Meisters.] 8. Das letzte Gericht, für drei Chöre, zwei Violinen und Orgel. 9. Der

böse Reiche (reicher Prasser), zu zwei Chören, zwei Violinen und Baß. 10. Jonas ebenso.

Ueber dies besitzt die Bibliothek des Pariser Conservatoriums zwei Bände mit Motetten und Cantaten von Carissimi, darunter folgende Cantaten komischen Inhalts: 1. Die Cyklopen für drei Stimmen. 2. Das Testament eines Edels (Schwank für 2 Stimmen). 3. Ein Scherz über den Bart, für drei Stimmen.

Hat Carissimi sich durch Vervollkommnung einer Musikform, auf welcher sich der schönste und wirksamste Theil unserer modernen Tonkunst aufbaut, sehr verdient gemacht, so wird dieses Verdienst noch erhöht durch Heranbildung von Schülern, darunter Cesti und Alessandro Scarlatti die bedeutendsten waren, welche ihre Thätigkeit größtentheils der Operncomposition zuwendeten.

Noch ist von den Meistern dieses Zeitraums der von Sagen umwobene und gar zum Opernsujet gewordene Alessandro Stradella*) zu erwähnen, der 1645 zu Neapel geboren und 1681 zu Genua aus Eifersucht ermordet wurde. Seiner ausgezeichneten Compositionen halber wurde er der „Apollo" unter den Musikern genannt. Er schrieb außer vielen Liedern (von denen eine Sammlung für eine Stimme von Halévy mit Clavierbegleitung versehen und in Paris gedruckt erschienen ist) auch zwei Oratorien nämlich 1. Susanna für fünfstimmigen Chor, Violinen und Baß. 2. Oratorio di S. Giovanni Battista a 5 voci con stromenti.

Von der Beschaffenheit des italienischen Oratorienstyls in der Mitte des 17. Jahrhunderts und den sichtbaren Fortschritten mag uns ein dahin gehörendes Werk des berühmten Alessandro Stradella ein Bild geben; es ist das Oratorium „Johannes der Täufer" (Giovanni Battista), das 1676 in der Kirche des S. Laterano zu Rom aufgeführt wurde.

Die Ouverture ist vierstimmig und begreift drei kurze Sätze, alle fugirt und sauber durchgeführt. Das Drama beginnt mit Recitativ und einer Arie des Johannes, die für hohen Tenor (Contratenor) gesetzt ist. Ein zweites Recitativ führt über zu einem Chor der Jünger, worauf ein Dialog zwischen Johannes und einem der Chöre folgt. Hierauf kommt ein lebhafter achtstimmiger

---

*) Bemerkt sei: daß die seit 30 Jahren verbreitete und in Kirchenconcerten oft gesungene Kirchenarie von Stradella nicht von ihm, sondern neueres Product eines bis jetzt unbekannten Tonsetzers ist.

Chorsatz mit sinnreich ausgearbeitetem Accompagnement. Ein zweiter vierstimmig fugirter Chorsatz ist wahrhaft vortrefflich. Dann folgt ein angenehmes Recitativ des Rathes des Herodes nebst einer lebhaften Arie (auch über einen bloßen Grundbaß gelegt), die ernst im Styl, aber anziehend durch Neuheit und Eleganz der Phrasen ist. Die nächste Melodie ist voll und reich begleitet. Ihre eröffnende sinfonia (kurzer Instrumentalsatz) ist vierstimmig und fugirt, mit großer Kunst ausgearbeitet und bildet nebst der Gesangstimme, die ihre besondere Melodie, eine Composition von fünf realen Stimmen. Noch folgt ein Terzett zwischen Mutter, Tochter und Rath, ganz im sicilianischen Styl, mit Nachahmungen geschmückt und mit sinnreicher Harmonie. Dann kommt ein lebendiger prächtiger Baßgesang des Herodes, hierauf wieder ein vierstimmiger Chor mit Fuge, und zum Schluß — ein Duett zwischen Herodes und seiner Tochter, dessen Passagen neu und sehr vorzüglich sind.

Hieher gehört auch ein von Giulio Allessandri um die Mitte des 17. Jahrhunderts componirtes Oratorium „Santa Francesca Romana,“ dessen handschriftliche Original-Partitur sich in Kiesewetters Nachlaß (Wien) befindet.

So und nicht viel anders blieb die musikalische Gestaltung des geistlichen Dramas der Italiener im 17. Jahrhunderte.

Ueberblicken wir noch einmal den Entwickelungsgang.

Die ersten Oratorien, die man rappresentazioni per il oratori (Darstellungen für den Betsaal) und später kurzweg Oratorien nannte, sind wirklich scenische Aufführungen mit symbolischer Darstellung und Personificirung von Begriffen (wie Zeit, Vergnügen, Ewigkeit, Leib und Geist ꝛc.), oder wo es sich um Darstellung heiliger Geschichte (azione sacra) handelt, mit agirenden Personen.

Von letzterer Art war z. B. das vom päpstlichen Kapellsänger componirte Musikdrama „Sant' Alessio“ (1634). Ebenso das Oratorio „Die Hirten von Bethlehem bei der Geburt des Herrn“ 1630, von einem gebornen deutschen Lautenvirtuosen und Tonsetzer Johann Hieronymus Kapsperger, der um 1604 in Venedig, seit 1630 in Rom lebte und dort um 1650 gestorben ist.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts sehen wir zuerst die Arien im italienischen Oratorium auftreten.

In der Folgezeit sonderte sich das Oratorium mehr und mehr von der Oper ab, indem es der scenischen Darstellung und dem theatralischen Luxus entsagte. Bei Carissimi, dem berühmten Kirchen-Componisten und Erfinder der Kammer-Cantate, fällt zuerst die scenische Aufführung weg und die Partie des Erzählers (historicus) tritt jetzt dafür auf. — Aber die schönsten und edelsten Formen, welche geniale Männer seit Monteverde bis Scarlatti in der Oper allmählich herausbildeten, zog das Oratorium in sein Bereich hinüber. So wurden außer dem schon erwähnten Recitativ auch die im weltlichen Drama zuerst gebrauchten Arien, Duette und Soli mit Chören im Oratorium angewendet, ohne daß letzteres dadurch seine religiöse Tendenz verfehlt und die strengern Formen ganz verabsäumt hätte.

Im 18. Jahrhundert wurde in Italien das Oratorium noch brav angebaut. Als Oratoriencomponisten haben sich dort ausgezeichnet: Al. Scarlatti, Durante, Steffani, Buononcini, Caldara, Leo, Clari, Pistocchi, Biffi, Chardieri, Amadoni, Sacchini, Jomelli und Pergolese. Letzterer ist durch sein Stabat mater für zwei Frauenstimmen berühmt geworden, das auch in Deutschland noch jetzt gekannt und geliebt ist, aber weit überboten wird durch das Stabat mater seines Zeitgenossen Astorga.

Die Oratorien der obgenannten italienischen Meister entfernten sich in ihrem Styl nur sehr wenig von ihren Opern, nur Beschränkung der Kunstmittel, Mäßigung der ausgedrückten Affekte und sorgsamere Ausarbeitung unterschieden ihre Oratorien etwas von ihrer Opernmusik.

Das italienische Oratorium bestand regelmäßig aus zwei Theilen, so wars im 17. und 18. Jahrhundert. Merkwürdig war der Brauch, mit einem Duett das Oratorium abzuschließen; derselbe hat sich lange erhalten, bis deutsche Meister mit einem mächtigen Schlußchore das ganze Werk befriedigend abschlossen, was bis heute ein sinnvoller Gebrauch geblieben ist.

V.

Die Pflege der Passionsmusik in Deutschland im Jahrhundert der Reformation.

Der in der katholischen Kirche seit dem 12. Jahrhundert entstandene und durchs ganze Mittelalter festgehaltene Gebrauch, die Leidensgeschichte unsers Herrn nach den vier Evangelisten in der stillen Woche mit vertheilten Rollen abzusingen, wurde von der protestantischen Kirche beibehalten; der Unterschied bestand nur darin, daß jetzt die Textworte deutsch und die Singweisen andere, von protestantischen Tonsetzern gefertigte waren.

Der Reformator Luther war von diesem Gebrauche der alten Kirche nicht sehr erbaut und hielt es nicht für nöthig, daß die Passionen abgesungen würden, wie das Vorwort zu seiner liturgischen Schrift „Deutsche Messe und Ordnung des Gottesdienstes" 1526 beweist.

Gleichwohl hat sein musikalischer Freund und Rathgeber, der Kapellmeister Johann Walther, schon 1530 die Passionsgeschichte nach Matthäus und Johannes mit deutschem Text für den kirchlichen Gebrauch bearbeitet, von denen die erste für den Palmsonntag, die andere für den Charfreitag bestimmt war. Ob sie wirklich aufgeführt wurden, ist nicht nachgewiesen, aber nicht zu bezweifeln, da aus dem Titel der später gedruckten Wittenberger Passion in Keuchenthals Gesangbuche hervorgeht, daß sie in dieser Lutherstadt oft und vielleicht schon bei Luthers Lebzeiten dargestellt wurde. Somit hat Luther das Absingen der Passion zwar nicht in die Liturgie aufgenommen, aber doch geduldet; darum hat auch die evangelische Kirche diesen Brauch ausdrücklich gebilligt.

Wiederum bearbeitete Walther 1552 eine aus den vier Evangelisten zusammengesetzte Passionsmusik zu vier Stimmen, ebenfalls mit deutschem Texte. Beide sind nur handschriftlich erhalten und zuerst bei O. Kade (der Luthercodex v. Jahr 1530) erwähnt.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts mag die deutsche Passionsmusik allgemein in Aufnahme gekommen sein, denn aus dem Jahr 1559 begegnen wir einer Matthäuspassion aus Meißen, die offenbar schon vor diesem Jahre dort aufgeführt wurde. Die

Handschrift davon ist in einem Codex der Wiener Hofbibliothek enthalten, der von der Stadtschule in Meißen nach Wien gekommen ist. (s. Ambros, Musikgesch. III. 416.) — Aus gleicher Zeit fand Freiherr von Tucher eine deutsche Passion in einem 1559 geschriebenen, lutherischen großen Chorbuche der Stiftskirche zu Ansbach.

Die erste gedruckte protestantische Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus ist componirt von Clemens Stephani, gedruckt zu Nürnberg 1570.

Weiter folgten die bekannte Wittenberger Passion 1573 in J. Keuchenthals Gesangbuche „Kirchengesenge Lateinisch vnd Deudsch." Gedruckt zu Wittenberg 1573. In diesem Buche steht sie mit ihren Musiknoten (S. 186—222) und ist betitelt: „Die Historia von dem Leiden vnd Sterben vnsers HERRN vnd Seligmachers Jhesu Christi | aus dem Euangelio S. Matthäi kurtz gezogen | vnd nach den Personen ausgeteilet. | Wie man sie in Christlichen Versammlungen pfleget die Marterwochen uber zu singen." —

Diese Wittenberger Passion wurde noch 1590 in Quartform einzeln gedruckt, ein Zeichen ihrer Beliebtheit. Andere wurden 1572 und 1577 in Erfurt gedruckt und eine in Nicolaus Selneccers Gesangbuch. Leipzig 1587.

Alle diese Passionsmusiken sind für einstimmige Psalmodie und abwechselnden Chorgesang eingerichtet. Ein Geistlicher sang die erzählenden Worte des Evangelisten, ein zweiter die Worte Christi, ein dritter die der übrigen einzelnen Personen. Die gleichzeitigen Aeußerungen mehrerer (der ganze Haufe, turba) wurden vom Chor wiedergegeben. Die Chöre sind vierstimmig, einfach falsobordonartig d. h. jede der vier Stimmen singt in gleicher Notendauer auf einem Tone fort, mit wenig Abbiegung in der Schlußcadenz. Somit sind sie ein Seitenstück der Turbae, wie dieselben nach altkatholischem Ritus in den lateinischen Passionsgesängen der Sixtinischen Kapelle nach den mehrstimmigen Sätzen Vittorias einfach auf einem Akkordton fortsingend noch bis heute gehört werden.

Einen Versuch über diese choralartigen Passionen hinauszugehen, machte der 1580 verstorbene kursächs. Kapellmeister Antonio Scandelli in seiner Passionsmusik, die handschriftlich in der Bibliothek auf der Fürstenschule in Grimma vorhanden und von einem ge-

wissen Johann Zengenbach in Colditz 1593 geschrieben ist. Sie ist lateinisch abgefaßt und betitelt: Passio et Resurrectio Domini nostri Jesu Christi ab Antonio Scandello. — Er hat für den Evangelisten die Psalmodie beibehalten, den Christus und andere Einzelpersonen aber durch — Soloquartett, Terzett und Duo musikalisch dargestellt, was uns sinnlos genug erscheint. Letzteres war ein Auskunftmittel, weil ihm der belebende wirkliche Sologesang (Recitativ und Arie) noch fehlte.

Auch der Kaiserl. Kapellmeister Jacobus Gallus (eigentlich Handl oder Hähnel), geb. 1530 in Krain, gest. 1590 zu Prag, strebt mit Entschiedenheit darnach, Licht und Schatten in seine achtstimmige, lateinische Johannis-Passion aus dem Jahre 1587 zu bringen, indem er durch verschiedene Chorwirkungen die Personen charakteristisch zu unterscheiden versucht.

Jesu Worte werden vom vierstimmigen Chor gesungen, die Worte des Pilatus, Judas und Hohenpriesters aber von einem Chor für zwei Soprane und zwei Alte ausgeführt. In die evangelische Erzählung theilen sich beide Chöre. Wo sichs aber um Darstellung des Volkes handelt, treten beide Chöre als turbae wieder zusammen. Er theilt den Stoff in drei Abschnitte (genau so wie wir die Eintheilung bei Demantius später finden). Der erste große Abschnitt schließt mit Christi Worten „Warum schlägst du mich?", der zweite beginnt mit Christi Wegführung vor Kaiphas und endigt mit den Worten der Hohenpriester „Wir haben keinen König denn den Kaiser," der dritte enthält Christi Kreuzigung und Tod. Beiläufig sei erwähnt, daß von diesem hervorragenden deutschen Zeitgenossen des Palestrina das vielgekannte herrliche „Ecce quomodo moritur justus" stammt. —

Diese Form der Passionsmusik, welche zwischen der einfach choralischen und der später sich entwickelnden motettenartigen die Mitte hält, indem die Erzählung des Evangelisten und auch wohl die Reden Christi im Choralton recitirt werden, während alles übrige mehrstimmig gesetzt ist, wurde auch von andern katholischen Tonmeistern z. B. Orlando Lasso und Jakob Reiner angewendet. Von protestantischen Componisten wurde sie bald nachgeahmt: Wir finden sie in der deutschen Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannes von Bartholomäus Gesius wieder, die gedruckt zu Wittenberg im Jahre 1588 erschien. Gesius war um

1600 Cantor zu Frankfurt a. O., lebte früher in Wittenberg und starb als geachteter kirchlicher Tonsetzer 1613.

Seine Passion beginnt mit einem fünfstimmigen Chore, auf welchen die Erzählung des Evangelisten folgt, letztere einstimmig vom hohen Tenor im Choralton vorgetragen. Hervorgehoben sind die Reden des Heilands dadurch, daß sie von den gewöhnlichen vier Chorstimmen ausgeführt werden. Die Worte des Petrus und Pilatus sind dreistimmig, die der Mägde und Knechte des Hohenpriesters zweistimmig, die turbae wieder fünfstimmig. Ein fünfstimmiger Chor mit sparsam angewendeter Kunst schließt das Ganze.

Ziemlich in derselben Weise verfahren auch die übrigen Oratoriencomponisten zu Ende des 16. Jahrhunderts, als: Johann Steuerlein 1576, Joh. v. Burgk in seinen zwei Passionen 1568 und 1597 und Joh. Machold, dessen Matthäuspassion 1593 in Erfurt gedruckt ist. Höherer Kunstwerth ist allen letztgenannten Werken nicht zuzusprechen.

VI.

Die Passionsmusik im 17. Jahrhundert.

a) Fortleben der choral- und motettenartigen Passionen.

Das siebenzehnte Jahrhundert hindurch sind die Passionsaufführungen in der evangelischen Kirche in Gebrauch geblieben und eine große Zahl deutscher Passionsmusiken, die nach und nach immer vollkommener sich gestalteten, wurden componirt.

Anfangs ist noch wesentlich die alte choralartige Oratorienform beibehalten. In dieser ließ der musikalisch tüchtige Cantor zu Weimar und namhafter Tonsetzer für evangelischen Choral, Melchior Vulpius, 1613 eine Matthäuspassion erscheinen. Von Thomas Mancinus gingen zwei Passionsmusiken, nach den Evangelisten Matthäus und Johannes componirt, 1620 im Druck aus. Erschienen in der Musica divina zu Wolfenbüttel 1620, fanden sie Wiederabdruck in Schoeberleins Schatz des liturgischen und Gemeindegesanges (II. 362).

Christoph Schultz, Cantor in Delitzsch, ließ 1653 zu Leipzig eine Lucas-Passion drucken. Im gleichen Styl finden sich auch die

Passionen nach Matthäus und Johannes in Vopelius' Neuem Leipziger Gesangbuche 1682 behandelt. Sie mögen wohl frühern Ursprungs sein; ihre Aufnahme in das spätere Gesangbuch bezeugt, daß die Choralpassion 20 Jahre nach Schütz Tode noch immer gebräuchlich war.

Selbst der große Meister, Heinrich Schütz, war es, der 1666 die Leidensgeschichte je nach den vier Evangelisten noch in dieser Form behandelte. [Mehr von ihm folgt weiter unten.]

Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein hat die alte Sitte des Passions-Absingens fortbestanden. Ueber einem Passionstexte nach Matthäus, abgedruckt im Arnstädter Gesangbuche 1745, ist bemerkt, daß er „an den meisten hieher gehörigen Landen und Orten jährlich am Charfreitage pflege stylo recitativo abgesungen zu werden.“ Ihn hatte schon 1735 der Cantor Kramer zu Dosdorf bei Arnstadt noch im Stil der Choralpassion componirt. — In Leipzig wurde das Passionsabsingen erst 1766 abgeschafft.

Höhern Kunstwerth hat eine sechsstimmige Passion von Christoph Demantius, die 1631 zu Freiberg i. S. herauskam. Auch sie beginnt mit den ankündigenden Worten: „Höret das Leiden unsers Herrn Jesu Christi aus dem Evangelisten Johannes.“ Man erkennt deutlich (sagt Spitta), daß Demantius nicht etwa nur eine Composition des Evangeliums im allgemeinen, sondern geradezu eine musikalische Umgestaltung der alten Choralpassion beabsichtigte, wie auch die Ueberschrift „mit sechs Stimmen aufs neue componirt“ kund giebt. Breitere, motettenhafte Ausführung vermehrt natürlich die Fülle des Textes, in den erzählenden Partien wird rasch fortgeschritten, die redenden Personen heben sich durch dramatisch bewegte Tonreihen hervor, zu welchen auch Wort- und Satzwiederholungen stattfinden. Der Einzelgesang ist indeß ganz ausgeschlossen: Die Personen werden durch kleinere Stimmen-Gruppen, in welche sich die gesammte Chormasse theilt, angedeutet. Den Schluß macht hier wieder die allgemeine Betrachtung mit den auf Joh. 19, 35 Bezug nehmenden Worten:

„Wir glauben, lieber Herr; mehre unsern Glauben. Amen!“ —

Spitta nennt diese und eine schon von Machold (1593) componirte, sowie die von Gallicus (1597) mit lateinischem Text geschriebene — „motettenartige“ Passionen, zum Unterschiede von den vorangehenden Choral-Passionen. „Sind der deutschen Passionen in Motettenform auch nur wenige (sagte Spitta), so

dürfen wir doch schließen, daß diese Gattung zeitweilig gepflegt wurde. Demantius Passion ist die erste Art, die Leidensgeschichte durch die gesammten Mittel der Tonkunst zu bewältigen. Sie hat als solche ein bedeutendes geschichtliches Interesse, sowohl im Hinblick auf die spätere Kirchenmusik als auf das Oratorium."

b) Reform durch Heinrich Schütz.

Der größte deutsche Tonmeister des 17. Jahrhunderts und der bedeutendste Vorgänger Bachs ist unstreitig der sächsische Kapellmeister Heinrich Schütz (lat. Sagittarius). Er war geboren am 1. Okt. 1585 in dem voigtländischen Flecken Köstritz an der Elster, kam als 13jähriger Knabe seiner schönen Stimme wegen in die Hofkapelle des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel, wo er nach seinen eignen Worten „unter Grafen, Vornehmen von Adel und andern tapfern ingeniis zu allerhand Sprachen, Künsten und exercitiis angeführt wurde." Mit seinem Bruder bezog er später die Universität Marburg, hielt auch mit Beifall eine Disputation de legatis. Der gelehrte, künstlerisch gebildete Landgraf (durch eigene Kirchencompositionen ausgezeichnet) schickte ihn 1609 nach Italien zu dem hochberühmten, hochbetagten Meister Johannes Gabrieli in Venedig, „um in die höhern Geheimnisse der Tonkunst eingeweiht zu werden." Im Jahr 1613 nach Kassel zurückgekehrt, wendet er wieder seinen rechtswissenschaftlichen Studien sich zu. Da wurde ihm 1615 das Direktorium der kurfürstlich sächsischen Kapelle in Dresden angeboten.

Ueberzeugt, daß Gottes besondere Schickung ihn „sonder Zweifel zu der Profession der Musik von Mutterleibe an abgesondert habe," nahm Schütz die Stelle an. Landgraf Moritz entließ ihn nicht gänzlich, sondern verlieh ihn nur auf einige Jahre an den Kurfürsten Georg I., rief ihn darum 1616 zurück, da er „seiner besonders auch zur Education und den Exercitiis seiner jungen Herrschaft bedürfe." Nach lebhaftem Briefwechsel zwischen beiden Fürsten blieb aber Schütz gänzlich in Dresden, wo er die kurfürstliche Kapelle nach dem Vorbild der italienischen einrichtete und sie zur hohen Blüthe brachte, obschon sie durch den 30jährigen Krieg lange Zeit hindurch in Schwanken und Stocken gerieth. Während dieser Zeit unternahm Schütz mehrere Reisen: 1628 ging er zum zweitenmale nach Italien, um sich „nach der inzwischen aufgebrachten neuen Manier der Musik zu erkundigen;" 1632 war er in Kopenhagen,

1638 in Braunschweig und Lüneburg, 1642 abermals in Dänemark. Inzwischen immer wieder nach Dresden zurückgekehrt, blieb und wirkte er da bis zu seinem Tode, der nach 57jährigem, treuen Wirken und fleißigen Schaffen 1672 eintrat. Er ist 87 Jahr alt geworden. In der Vorhalle der alten Frauenkirche zu Dresden wurde er beigesetzt. —

In seinen letzten Lebensjahren hatte seine Kraft und sein Gehör sehr abgenommen, „also daß er (nach eigener Aussage) weniger hat ausgehen, noch sich der Anhörung des göttlichen Wortes hat erfreuen können, sondern mehrentheils zu Hause bleiben müssen, daselbst aber seine meiste Zeit mit Lesung der heiligen Schrift und anderer geistreichen Theologen-Bücher zugebracht, auch immer noch stattliche musikalische Compositionen über etliche Psalmen Davids, sonderlich den 119. Psalm, item der Passion nach den vier Evangelisten mit großem Fleiß verfertiget." —

„Schütz ist eine der seltenen Persönlichkeiten, deren Erscheinung wie die eines höhern, reinen Geistes aus einer bessern Welt wirkt" — sagt M. Fürstenau in seiner „Geschichte der Dresdner Hofkapelle" (1849). „Die Harmonie, der er all sein Streben und Dichten geweiht, tönt in seinem ganzen Leben wieder. Wo er sich zeigt, als Künstler oder Mensch, da finden wir Milde und Kraft gepaart. Demuth und männigliche Unerschrockenheit, Muth, Klarheit und Begeisterung. Er war offenbar die großartigste innerlich-wahrste, bedeutendste und liebenswürdigste Erscheinung an Georgs Hofe."

„Für die deutsche Musik" — spricht Chrysander in seiner Händel-Biographie — „wirkte Schütz wie ein Heiliger für die Kirche, doppelt verdienstlich, weil es in dem schrecklichen 30jährigen Kriege geschah. Er zügelte den eigenen Geist, daß er nicht unstät wurde noch verzagte, er erschöpfte die Kunst und verkündigte sie in den erhabensten Werken, die der Unsterblichkeit gewiß sind, obgleich man sie heutzutage vergessen hat; saß in der Heimath fest, so lange die Umstände es gestatteten, dachte aber in der Fremde immer zunächst an das Vaterland und die heimischen Kunstgenossen; ein fester, großer Mann, der sicher stand, als Alles wankte 60 Jahre!"

Weithin verbreitete sich sein Ruhm; Zeit- und Kunstgenossen blickten auf ihn als auf einen Kunstheros und traten als geistige Nachfolger in seine Fußstapfen. Durch ihn ward in Deutschland

in aller Stille ein fester Grund gelegt, auf welchem Andere weiterbauten und Alles so weit vorbereiteten, daß Händel und Bach die Vollendung der protestantischen Kirchen- und Oratorienmusik bringen konnten. Mit Recht nennt man darum Schütz den Vater deutscher Tonkunst.

Als Hauptverdienst zur Förderung deutscher Musik ist ihm anzurechnen: daß er zuerst und mit Erfolg die italienische Weise des Gesanges (Recitativ, Arie) in Deutschland einführte und die Instrumentation zum Gesange (Generalbaß und Orchesterinstrumente) in Anwendung brachte.

Schon in den 1619 veröffentlichten „Psalmen Davids" macht er den Versuch, die neue deklamatorische Weise des Gesanges auf größere Werke anzuwenden und ihnen zugleich den Glanz der Mehrstimmigkeit zu verleihen. Im 136. Psalm hat er auch die Begleitung von Trompeten und Pauken angewendet, die zum Finale „stracks eine Intrade blasen." Damit diese neue Weise auch richtig aufgefaßt werde, „da sie dermalen in Deutschland unbekannt," giebt er in der Vorrede selbst einige Anleitung zur Ausführung.

Ebenso in der Vorrede zu der „Geschichte der Auferstehung des Herrn (1623), in welcher sich unter andern für den Organisten die Anweisung findet: daß er, „so lange der Falsobordon*) in einem Ton währet, mit der Hand zierliche und approbirte Läufe oder passagi darunter mache, welche diesem Werke, wie auch allen andern Falsobordonen die rechte Art gaben, sonsten erreichen sie ihren gebührenden Effekt nicht." In diesem Werke sind auch bereits einzelne Sätze arienhaft abgefaßt, noch nicht die große Arie mit Wiederholungen, sondern einfach melodische kurze Sätze aus bloß einem Theil bestehend, was man später Cavatine nannte.

Nach dieser Seite hin zeigt sich Schütz bei folgenden Werken in steter Entwickelung und begründete damit den eigentlichen Oratorienstyl.

Schon in den ersten Theilen seiner „Symphoniae sacrae" (3 Theile. Venedig 1620. Dresden 1647 und 1650) finden wir

*) Unter falsobordone verstand Schütz die Sprachform in der Psalmodie, wobei eine Anzahl Silben hintereinander immer auf demselben Tone fortgesungen werden und nur hin und wieder melodische Bewegung vorkommt, und zu welchem, so lange er dauert, der Baßton oder Akkord ausgehalten wurde.

dreitheilige Arien und das Duett (Dialog) mit zwei und drei Theilen. Der Meister entwickelte diese neue Form aus dem altkirchlichen Contrapunkte und gab ihr dadurch die rechte Kunstgestaltung. Noch bestimmter folgte er diesem Zuge in den „Geistlichen Concerten" (1636 und 1639), die er geradezu als „in stylo oratorio" bezeichnet. Doch sind die Werke nur Vorarbeiten zum III. Theil seiner Symphoniae sacrae (1650) und zu seinen vier Passionen (1666).

Mit diesem Passions-Oratorium nach den vier Evangelisten, das Schütz für sein bestes hält und in einer prachtvollen Handschrift gezeichnet, Dresden 1665 und 1666, schön geschrieben und gemalt von einem gewissen Grundig, in Beckers Sammlung der Leipziger Stadtbibliothek erhalten ist, hat Schütz die Grundgestalt für die weitere Entwickelung der Passionsmusik festgestellt und damit die ältere Form abgeschlossen, indem er diese Passionsmusik nur für vokale Darstellungsmittel schrieb, d. h. sämmtliche Personen treten selbstredend auf, und die Hohenpriester und Schriftgelehrten, die Jünger Jesu, die Knechte, die Aeltesten der Juden wie der ganze Haufe (turba) werden in kurzen, aber überaus charakteristischen Chören zu dramatischer Wirkung eingeführt.

Seine nächsten Nachfolger (Sebastiani, Keiser, Mattheson) nehmen die Instrumentalmusik hinzu.

Wenn auch dann Händel und Bach die heilige Geschichte viel tiefer auffaßten und in reichern und mächtigern Tonbildern dieselbe darstellten: so sind sie dennoch nicht über die Grundformen hinaus gekommen, die durch Heinrich Schütz vollständig vorgezeichnet waren.

Lassen wir noch einmal die hieher gehörenden oratorischen Werke des großen Schütz an uns vorüberziehen, das sind:

1. Historie der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unsers einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi (1623).
2. Die sieben Worte unsers lieben Erlösers und Seligmachers Jesu Christi, so er am Stamm des heiligen Kreuzes gesprochen, ganz beweglich in Musik gesetzt . . . (um 1645). Handschrift auf der Bibl. in Kassel.
3. Historia des Leidens und Sterbens unsers Herrn und Heilandes Jesu Christi nach den Evangelisten St. Matthäum, St. Marcum, St. Lucam und Johannem, in Musik gesetzt von Heinrich Schützen, Churfürstl. Sächs. der Zeit ältesten Kapellmeister. Dresden 1665 u. 1666 (Hs.).

In der „Auferstehung“ hat Schütz zwar noch die alte Form beibehalten, wie wir sie bei Scandellus kennen lernten. Die Schlußfälle des psalmodirenden Evangelisten sind aber schon melodischer und taktmäßig geordnet. Auch dienen der Psalmodie fortwährend vier Violen da Gamba zur Begleitung. Die Worte der Einzelpersonen werden durch Duo und Terzett wiedergegeben; doch aber braucht (nach Schütz eigner Anmerkung) nur die Oberstimme gesungen und kann das andere des mehrstimmigen Satzes durch Instrumente ausgeführt werden. Die Chöre sind deklamatorisch gehalten, der Styl im Ganzen ist noch steif.

In den „sieben Worten“ ist das Recitativ, sowie ein ausdrucksvolles Arioso angewendet. Evangelist und Schächer werden von der Orgel unterstützt, Christus allein hat — und hier zum erstenmale — Violinquartettbegleitung. Es kommen nur zwei Chöre (am Eingange und Schlusse) vor, die aber von großer Stylfreiheit zeugen und von bedeutender Schönheit sind. Nach ihrem Textinhalte sind sie reflektirend, d. h. das hohe Werk der Erlösung betrachtend und auf unsere Gesinnungs- und Handlungsweise beziehend. Die Form des ganzen Oratoriums ist durchweg abgerundet.

Die „vier Passionen“ galten als das erste deutsche Kirchendrama im wahren Oratorienstyl. Es enthält Chöre, die als wirklich in die Handlung eingreifende gehört werden. Durch Lebendigkeit und Frische, völlige selbstständige Stimmführung ist ihr Werth für alle Zeiten gesichert. Merkwürdig bleibt, daß Schütz für den Einzelgesang hier das Recitativ und Arioso, darin er diese Mittel schon in vorangehenden Oratorien anwendete, in diesem spätern und letztern Werke wegläßt, und wieder auf die Psalmodie zurückgreift, auch außer der Orgel alle Instrumentalbegleitung entfernt hält.*)

Einer der bedeutendsten Männer für protestantische Kirchencomposition neben Schütz war Andreas Hammerschmidt, geb. 1611 zu Brüx in Böhmen, 1635 Organist zu Freiberg in Sachsen, seit 1639 in gleicher Stellung zu Zittau, wo er 1675 starb.

Oratorien hat er zwar nicht geschrieben, aber seine geistlichen Dialoge (Dialogi spirituali oder Gespräche zwischen Gott und

*) Sämmtliche Werke von H. Schütz sind 1886—87 in einer Prachtausgabe bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen.

einer gläubigen Seele (1646), zwei bis vierstimmig mit zwei Violinen und Continuo) — so wie seine „Geistliche Concerte von 4, 5 und 6 Stimmen" haben unleugbar auf Bachs Passionen und Händels Oratorien Einfluß geübt. Er war nicht ein geschickter Nachahmer italienischer, sondern ein bewußter Schöpfer neuer Tonformen. Viel zu selbstständig in seinem Schaffen war er, als daß man ihn einen Nachtreter des Schütz bezeichnen dürfte.

---

c) Die Passionsmusikform unter Sebastiani.

Eine neue Form und kunstgemäße Verwendung der bekannten bietet die Passionsmusik des Königsberger Kapellmeisters Joh. Sebastiani, die 1672 erschien. Wir begegnen hier neben den bisher gebrauchten Darstellungsmitteln (Recitativen, contrapunktisch gearbeiteten Chören und Sologesängen) zuerst dem Gebrauch kunstvoll gesetzter Kirchenlieder, mehrfach sind Eccard'sche Choralbearbeitungen dazu verwendet; bisher waren höchstens Anklänge an Choralmelodien in den Schlußchören von H. Schütz erkennbar. — Auch ist bei Sebastiani die biblische Erzählung nicht mehr psalmodisch, sondern recitativisch abgefaßt und wird der Evangelist regelmäßig von zwei Violinen (Violen) mit Baß begleitet. Hier haben wir also das erste Beispiel von durchgängiger Instrumentalbegleitung im Oratorium, während Scandellus und Schütz nur stellenweise die Instrumente zur Begleitung heranziehen.

Die turbae treten zwar im vierstimmigen Chor auf, zu demselben stimmt aber allemal der Evangelist im hohen Tenor mit ein, somit erscheinen diese Chöre fünfstimmig, die Choralsätze dagegen vierstimmig. Zu den dramatischen Chören ist regelmäßige Begleitung von zwei Violinen, vier Violen und Baß hinzugefügt.

Für die aufgenommenen vierstimmigen Choräle ist von Sebastiani angeordnet, daß diese nur in der Oberstimme gesungen, die übrigen Stimmen aber durch Violen und Instrumentalbaß ausgeführt werden sollen; nur beim Danklied für das Leiden und Sterben zum Schlusse, nachdem vier Strophen jener Melodie abgesungen sind, sollen in der fünften und letzten alle singenden und klingenden Stimmen zusammenwirken.

Somit hätten wir hier schon ein Oratorium mit Recitativen, Arien, Duett, Choral, sogar Chöre mit eingreifendem Sologesange (Ensemble), und alles dies mit Instrumentalbegleitung. Diese

Sebastianische Oratorienform nahm auch S. Bach als Grundlage seiner Passionen.

Die lebendige Betheiligung der Gemeinde nach evangelischen Grundsätzen durch Mitsingen eines Kirchenliedes wird oft als Bachsche Erfindung gerühmt und unterscheidet dieses allerdings die Bachschen Passionen und Oratorien von den Händelschen Oratorien; allein aus dem Vorangehenden wissen wir, daß Bach auf die Erfindung dieses Verfahrens verzichten muß. Wohl aber muß ihm das Verdienst eines fleißigern und geschickteren Gebrauchs von Chorälen zugestanden werden.

Uebrigens war schon vor Sebastiani in Thüringer Kirchen, besonders in dem berühmten musikalischen Mühlhausen der Brauch zu finden, daß die Gemeinde fleißig Liederverse zwischen den einzelnen Theilen der Kirchenmusik sang. Nicht nur kam seit alters das Eingreifen der Gemeinde in die Liturgie an hohen Festen vor, wo liturgischer Gesang des Geistlichen (der sogar bis ins 19. Jahrhundert in Erfurter Gemeinden auch Evangelien und Episteln nach Luthers vorgeschriebener Singweise abzusingen hatte), des Kirchenchors und der Gemeinde-Choral abwechselten, — sondern auch der Mühlhäuser Kirchenkomponist Johann Rudolphe Ahle (geb. 1625 und gest. als Organist und Bürgermeister daselbst 1673) benutzte Choralverse zwischen seinen berühmt gewordenen „Geistlichen Arien." Letztere waren eine Art musikalische Dialoge, nicht aber für Solo, sondern für mehrstimmigen Chorgesang mit Instrumentalbegleitung über geistliche, versificirte Texte.

Der löbliche Gebrauch, durch Mitheranziehen des Choralgesangs zur Musik Abwechslung zu bringen, ist jedenfalls von Thüringen aus durch Joachim v. Burgh (gest. 1610 als Rathsherr und Organist in Mühlhausen) und durch dessen berühmten Schüler Joh. Eccard, geb. 1553, gest. 1611 in Berlin, nachdem er lange Kapellmeister in Königsberg gewesen war, nach Königsberg verpflanzt worden, daher ihn Sebastiani kannte.

Ebenfalls in Mühlhausen hat ihn auch S. Bach in seinem Amte als Organist daselbst kennen gelernt, festgehlten und liebgewonnen, daß er ihn später in seinen Oratorien anwendete. Der echt evangelische Bach konnte ja nicht der idealen Vertretung der Gemeinde durch einen kunstgeübten Sängerchor huldigen, was im Katholischen Grundsatz ist, sondern die Gemeinde sollte selbst aktiv mitwirken.

Daß in Bachs Oratorien die Gemeinde wirklich ihren Choral einstimmig mitgesungen hat, daran zweifle ich nicht, wenn man es auch bestreiten will. Giebt Bach auch kunstvoll vierstimmige Choralsätze, die für seinen Thomanerchor bestimmt waren, so konnte recht wohl dazu die Gemeinde einstimmig mitsingen, wie wir das ja in allen Kirchen, wo Sängerchöre angestellt sind, bis auf die Gegenwart als möglich hören können. Und wie mächtig die Wirkung, wenn ein Festchoral mit Posaunenbegleitung vom Chor vierstimmig und der Gemeinde einstimmig ertönt!

Leider wurde durch moderngesinnte Dichter und Componisten nach Bachs Zeit der Choral wieder aus den Oratorien entfernt, bis ihn Mendelssohn wieder zur Anwendung bringt, auch schon Friedrich Schneider in einem seiner Passionsoratorien vorschreibt.

---

d) Eine neue Oratorienform

begegnet uns zu Hamburg im Anfange des 18. Jahrhunderts. Hier hatte bekanntermaßen die Oper einen bedeutenden Aufschwung erfahren, seit 1678 bestand hier eine stehende deutsche Oper,*) die erste in Deutschland und waren hier tüchtige Componisten für dieselbe thätig, vor allen der geniale Reinh. Keiser (geb. 1673, gest. 1739), vor Mozarts Auftreten entschieden der bedeutendste deutsche Tonsetzer im Opernfach; neben ihm der als Theoretiker und Kritiker viel wissende, aber als Componist talentlose Joh. Mattheson und kurze Zeit auch Händel.

Die aus Italien stammenden Gesangformen (Recitativ, Arie, Arioso, Duett 2c.), welche sich hier ziemlich ausgebildet hatten, wurden von obgenannten Componisten aufs kirchliche Drama unbedenklich übergetragen und Sologesänge galantester und schwierigster Art, nur für virtuose Sänger ausführbar, den Oratorien einverleibt.

Zum Texte der Passionsoratorien bildete wohl anfänglich noch das Schriftwort die Grundlage, doch wurde schon 1704 eine von der bisherigen ganz abweichende Form zur höhern dramatischen Wirksamkeit für räthlich befunden und zuerst angewendet in dem Passionsoratorium „der blutige und sterbende Jesus“ — Dichtung v. Ch. F. Hunold, Musik v. R. Keiser 1704. In diesem

*) Vergl. Ausführliches bei Dr. O. Lindner, die erste stehende deutsche Oper. Berlin 1855. Mit Musikbeilagen.

Werke fehlt der Evangelist gänzlich, Bibelsprüche und Choralverse sind auch nicht eingewoben; dagegen nehmen die Soliloquia eine bedeutende Stelle ein. Letzteres waren eine Art Cantaten für Sologesang, dramatischen Scenen ähnlich; z. B. „Klage der Maria" — „die Thränen des Petrus", auch ein sehnsüchtiger Liebesgesang der Tochter Zion (eine allegorische Person) waren darin behandelt. Wie wir aus der Vorrede einer Keiserschen Passion (1714) erfahren, unterschieden sich die Cantaten von den Soliloquien dadurch, daß jene das Vorhandensein einer Zuhörerschaft voraussetzten, die letztern hingegen nicht bloße meditatio, die Einsamkeit präsupponiren, also nach ihrem Texte mehr reflektirenden Inhalts waren.

Diese neue Erscheinung der Soliloquien und das Beseitigen des Bibelworts und Chorals erregte allgemeines Staunen, fand aber auch bald die stärkste Rüge und rief einen heftigen Federkrieg hervor, so daß die Neuerung nicht Wurzel schlagen konnte, obgleich nicht zu leugnen ist, daß damit die neue Richtung angebahnt wurde, die bald zur vollständigen Blüthe des Oratoriums führen sollte.*)

Veranlaßt durch diesen Versuch, dem Passionsoratorium eine andere, mehr dramatische Gestalt zu geben, tritt der Hamburger Rathsherr Schriftsteller Brockes mit einer zur Musik bestimmten Dichtung hervor, die zur Vermittelung des Streites geeignet war. Das Ganze in dieser Dichtung ist dramatisch abgefaßt, viele Soliloquien für handelnde Einzelpersonen treten darin auf, zugleich ist aber auch — der Evangelist beibehalten, aber nicht mehr das reine Bibelwort singend, sondern jetzt nur dazu dienend, durch Erzählungen die Lücken zwischen den einzelnen vorgeführten Bildern der Leidensgeschichte auszufüllen. Seine Worte werden aber keinem Singenden in den Mund gelegt, sondern — stehen bloß im Textbuche. — Den einzelnen Bildern waren fromme Betrachtungen und Nutzanwendungen in Form der Sologesänge beigegeben, in denen zwei allegorische Personen (die Tochter Zion und die gläubige Seele) auftraten; an passender Stelle griff auch die christliche Ge-

---

*) Auch Seb. Bach fand die Soliloquia d. h. jene theatralischen Scenen, darin biblische und allegorische Personen mit andern Worten als denen der heil. Schrift auftraten, für das Oratorium unstatthaft und als eine zu große Annäherung an die Bühne mußten sie bei ihm ausgeschlossen bleiben.

meinde durch vollen Chor ein, indem sie angemessene Strophen aus Kirchenliedern hören ließ.

Der Passionstext wurde als ein Meisterwerk bewundert und zuerst 1712 von Keiser in Musik gesetzt, später auch von andern Hamburger Componisten (Mattheson Telemann) componirt. Die erste Aufführung der Keiserschen Musik fand 1712 statt. Im Druck sind davon nur Teile erschienen:

„Auserlesene Soliloquia aus dem in der stillen Woche 1712 und 1713 musikalisch aufgeführten Oratorio, genannt „der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus.“ Anitzo mit verschiedenen Singstimmen ohne Instrumente ans Licht gegeben durch R. Keiser. Hamburg 1714.“

In der Vorrede wird Brocke's Text wegen der ausgezeichneten Reime sehr gelobt und für alle Componisten empfohlen. — Bemerkt sei: daß aus diesem Gedichte S. Bach mehrere Arientexte in seine Johannes-Passion aufgenommen hat. In einem spätern noch bedeutendern Passionswerke Keisers (1729) soll sogar (nach Aussage des Kenners derselben, Dr. O. Lindner) eine große Uebereinstimmung in der musikalischen Behandlung einiger Stellen mit denen in Bachs Matthäuspassion (1729) stattfinden z. B. „Du sagst's! — und die Stelle „Abba, mein lieber Vater!“

VII.

Blüthezeit des Oratoriums.

Bach und Händel.

Was in der Oratorienmusik Jahrhunderte lang vorbereitet worden war, das sollte durch Bach und Händel zur Vollendung gebracht werden und zwar in einer Weise, die vorher kaum geahnt, von den Zeitgenossen bewundert, aber von der Nachwelt erst gewürdigt wurde. Die oratorischen Werke dieser beiden Großmeister in ihrer Macht, Würde und Hoheit sind nie wieder erreicht worden und in ihrer Art für alle Zeiten unerreichbar. Darum nennt man mit Recht jene Zeit, die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts, die Blüthezeit für das Oratorium.

Vergegenwärtigen wir in aller Kürze uns das Leben und Wirken der beiden genannten Oratoriencomponisten und gedenken wir dann ihrer hieher gehörenden Tonwerke.

Johann Sebastian Bach, der größte Orgelspieler und Contrapunktist der Welt, der evangelische Kirchencomponist und echt deutsche Tonmeister, stammt aus einer musikalischen Familie, die ursprünglich in Ungarn (Preßburg?) ihren Wohnsitz hatte, von dort aber ihres protestantischen Glaubens wegen im 16. Jahrhunderte auswandern mußte. Der Urgroßvater Veit Bach kam von dort als Bäcker nach Thüringen, wo die Familie im 17. und 18. Jahrhundert sehr ausgebreitet und verzweigt war und aus ihr sind mehr als 50 namhaft gewordene Tonkünstler (Cantoren, Organisten, Stadtmusikdirektoren) hervorgangen, so daß fast jeder Ort sich rühmen darf, einen Bach zum Organisten oder Cantor gehabt zu haben.

Sebastian, der hervorragendste unter allen, wurde am 21. März 1685 zu Eisenach geboren. Der Sohn eines wackern Hof- und Rathsmusikus (Ambrosius Bach) hatte er schon im zehnten Jahre seine Eltern verloren und kam deshalb zu seinem ältern Bruder Joh. Christoph, der Organist und Lehrer in Ohrdruff war. Hier legte er unter des Bruders Anleitung den ersten Grund zum Clavierspiel und machte darin bald große Fortschritte.

Brennend war der Eifer des Knaben für Musik, daß er ein von seinem Bruder verstecktes Buch Orgel- und Clavierstücke von Froberger, Kerl und Pachelbel Nachts bei Mondenschein heimlich abschrieb. Nach dem baldigen Tode seines Bruders (um 1700) kam Bach nach Lüneburg auf das Gymnasium (Michaelisschule), trat auch dort als Discantist in den Singchor, um sein Schulgeld zu verdienen. Fleißig übte er sich dort in Musik, besonders im Orgelspiel; ging von da zu Fuße auch zuweilen nach Hamburg, um den berühmten Organisten Adam Reinken zu hören. Nachdem er bei diesem Meister und auch bei dem Organisten Dietrich Buxtehude in Lübeck (wo er ein Vierteljahr lang blieb) sich weiter ausgebildet, auch von dort aus in Celle die herzogliche, meist aus Franzosen bestehende Musikkapelle oft gehört und französischen Geschmack kennen gelernt hatte, bekam er 1703 seine erste Anstellung als Hofmusikus (Violinist) in Weimar. 1704 wird er Hoforganist in Arnstadt. Hier namentlich bildete er durch fleißige Studien der Werke von Pachelbel, Bruhns, Reinken und Buxtehude

sich zum fertigen Organisten und Tonsetzer aus. Im Jahr 1707 kam Bach als Organist in die musikalisch-berühmte Reichsstadt Mühlhausen. Dort wirkte jedenfalls die Compositionsgattung der „geistlichen Arie" seines hochgeachteten Vorgängers, Rudolph Ahle, so merklich auf ihn ein, daß er später diese Arienform weiter ausbildete und in ihr sein Eigenstes niederlegte. Bereits 1708 erhielt er den Ruf nach Weimar als Hoforganist, und tritt dort in der Blüthe seiner Jahre und auf der Höhe seiner Virtuosität mit solchem Erfolge auf, daß weit und breit sein Ruhm erklang. Dort schrieb er von 1708—1717 seine meisten Orgelsachen und bildete manchen tüchtigen Organisten, wie z. B. Altnickel, Krebs, Vogt, Transchel, Goldberg und seinen Amtsnachfolger Kaspar Vogel. —

Nachdem er 1714 auch zum herzoglichen Concertmeister ernannt worden war, hatte er die Verpflichtung auch Kirchenstücke zu componiren, und fanden die ersten Versuche schon Beifall. Von Weimar aus ward er 1717 einmal nach Dresden zu einem musikalischen Wettkampfe mit dem französischen Organisten Marchand, über welchen er siegte und triumphirte, berufen.

Im Jahr 1718 wird Bach als fürstlicher Kapellmeister nach Köthen berufen, wo er vorzugsweise Kapelldienst und Unterricht des Prinzen in Musik zu besorgen hatte. Von dort aus besuchte er wieder einmal seinen hochbetagten Lehrer Reinken und ließ sich zur allgemeinen Bewunderung auf der Orgel in der Katharinenkirche hören.

Was Bach zeither fehlte und doch sein eigenster Beruf war, Pflege der Kirchenmusik, sollte ihm endlich in Leipzig zu Theil werden. Dorthin wird er 1723 als Musikdirektor und Cantor an die Thomaskirche berufen. In dieser Stellung blieb und wirkte er als fruchtbarer Kirchencomponist 17 Jahre lang bis an sein Lebensende, als frommer Cantor durch geistliche Cantaten, Oratorien und Orgelwerke seinem Schöpfer dienend. Er wurde auch 1736 als „rarer Organist" und wegen seiner verteufelten Geschicklichkeit zum königlich polnischen Hof-Compositeur ernannt und durfte sogar 1747 auf besondere Einladung vor dem kunstliebenden Könige Friedrich II. in Berlin seine Meisterschaft auf Clavier und Orgel an den Tag legen und fand dort ehrendste Anerkennung.

Im Alter von 65 Jahren, seit sechs Jahren erblindet, entschlummerte der große Tonmeister nach einem vielbewegten, thätigen

Leben am 28. Juli 1750 zum bessern Sein. Nun konnte er bei seinem Heiland sein, dem er so treu gedient.

Er war ein Mann hochgeehrt, weit und breit als der gelehrte Fugen-Bach berühmt, ein Künstler, der mit wahrhaft evangelischer Begeisterung und unter Anfechtung mit Ausdauer die Kunst pflegte, ein frommer treuer Diener der Kirche, ein strenger, gefürchteter und geliebter Vorsteher seines Chores, ein ehrenfester Bürger und sorgender Hausvater von 20 Kindern aus zweimaliger Ehe. Zehn Söhne hinterließ er der Welt als tüchtige Musiker, darunter neben dem verkommenen Friedemann besonders der Berliner Kapellmeister, Philipp Emanuel Bach, durch Clavierkunst und Fortbilden der Instrumentalformen zu einiger Bedeutung gelangte: keiner aber erreichte des Vaters einzig dastehende Größe im Schaffen genialer, unvergänglicher Tonwerke.

Bachs zahlreiche Werke waren bis zu seinem Tode nur zum geringsten Theil durch den Druck veröffentlicht und bis heute sind noch nicht alle erschienen. Uns beschäftigen hier nur seine Passionsmusiken und sein Weihnachts-Oratorium.

Man hat Bach zuweilen den Begründer der Passions-Oratorien genannt, allein aus vorangehenden Kapiteln wissen wir, daß er die Formen seiner Oratorien nicht erst neu geschaffen, sondern bereits vorgefunden, wohl aber dieselben erweitert und mit eigenem, bedeutungsvollem Inhalte erfüllt hat. Der uralte psalmodirende Vortrag hatte um 1600 zum Recitativ geführt, aus dem trockenen Secco-Recitativ hatte sich ein ausdrucksvolleres entwickelt. Bach behandelt das Recitativ stets melodiös und taktisch ausgeführt, auch hat er es größtentheils gleich so geschrieben, wie die Ausführung sein soll. Die Chöre waren seit dem frühern Mittelalter schon mehrstimmig vorhanden und seit 1400 durch die zahlreichen Contrapunktisten in Frankreich, den Niederlanden, Deutschland und Italien längst fugirt und kunstgemäß ausgebildet, ja so überkünstelt geworden, daß sie einer Vereinfachung bedurften, und diese wurde gebracht durch Anwendung der Madrigale, noch mehr aber durch den protestantischen Choral. Bach verwendet alle drei Chorformen: den einfachen Choral, den damit verwandten schlichten madrigalartigen Chor und endlich den fugirten Chor an rechter Stelle zu dramatisch-lyrischem Ausdruck der Menge. — Zum musikalischen Ausdruck der Empfindungen eines Einzelnen war der Solo-Gesang seit Erfindung der Oper gekannt und

von Italien nach Deutschland gekommen; die Melodien der Arien waren schon sehr ausdrucksvoll geworden. Auch das Arioso,*) das Bach mit großer Liebe und mit Geschmack in seinen Oratorien und Cantaten zu behandeln versteht, war nicht neu. Ebensowenig waren die musikalischen Dialoge nicht seine Erfindung, sondern bei Schütz und Hammerschmidt schon vorhanden.

Die Instrumentalbegleitung und die Anwendung selbstständiger Instrumentalsätze innerhalb größerer Vokalwerke (Sinfonia als Einleitung und das Ritornello als instrumentale Zwischen- und Nachspiele) waren von Italien her bekannt und bei Schütz schon theilweise, bei Sebastiani durchweg zur Anwendung gebracht.

Aber innerhalb dieser überlieferten Formen schuf Bach Werke tiefsinnigsten erhebendsten Inhalts und unvergänglicher Größe.

Wie viel Passionswerke S. Bach geschrieben, ist noch nicht festgestellt; nach L. Gerbers Angabe sollen es fünf sein, doch versichert schon der Leipziger Musikschriftsteller Fr. Rochlitz, daß er nur drei kennen gelernt und unter Doles (Bachs Amtsnachfolger) mitgesungen habe.

Außer der vielbekannten „Matthäus-Passion" ist längst gedruckt nur die „Johannes-Passion," um 1735 componirt. (Eine kritische Beschreibung derselben giebt Rochlitz im 4. Bande seines Buches „Für Freunde der Tonkunst und Erschöpfendes" und Spitta in seiner Bach-Biographie.)

Neben diesen beiden giebts noch eine Lucas-Passion, deren Urheberschaft nicht hinlänglich erwiesen ist. Die Partitur, früher im Besitz des Thomaskantor Schicht, später Eigenthum des Dir. Hauser in München — ist von Bachs Hand geschrieben und trägt den Titel: II. Passio D. J. C. secundum Lucam à 4 Voci, 2 Hautb., 2 Violini, Viola e Continuo. Da Bach nicht als Autor genannt ist, könnte es die Abschrift einer Passion von einem ungenannten Componisten sein, die Bach für seinen Amtsbedarf machte. Sie enthält aber nach Aussage der Bach-Kenner (Rietz und Spitta) einige geniale, echt Bachsche Züge, wenn sie sonst auch in Gehalt und Faktur den andern Bachschen Passionen weit nachsteht, so daß

*) So heißt ein kurzes, melodisches Sätzchen mitten im Recitativ oder am Schluß desselben. Von der Arie unterscheidet es sich dadurch, daß die Melodie keine lange Dauer und keine periodische Gliederung hat: es ist nur ein Anlauf zu einer Arie, ein lyrischer Moment von geringer Dauer.

man sie als Bachs Arbeit ansehen muß. Man vermuthet, daß sie eine frühere, vielleicht schon in Weimar 1710 entstandene Composition Bachs sei.

Verloren gegangen ist eine Marcus-Passion, die am Charfreitag 1731 zum ersten mal aufgeführt wurde, wie der dazu gehörende Text, gedichtet von Picander, zweifellos nachweist.

Ueber eine fünfte Passion Bachs ist gar nichts weiter bekannt, nicht einmal der Text dazu findet sich in der Gedichtsammlung des Picander, der die drei andern Texte zu Bachs Oratorien lieferte. —

Die von Bach für den Gebrauch in der Thomaskirche zu Leipzig geschriebenen Passionsmusiken blieben daselbst im Gebrauch bis zum Tode seines nächsten Amtsnachfolgers Doles. Vor Schichts Amtsantritte (1797) waren alle Partituren Bachscher Werke dort verschwunden, weil Bachs Erben den Nachlaß ihres Vaters gefordert und auch erhalten hatten; nur drei Jahrgänge von Kirchen-Cantaten — aber blos in Stimmen — werden in der Thomasschule aufbewahrt. Diese sind theils eigenhändig von Bach, theils von seinen Kindern und gar unter Beihülfe seiner zweiten Frau geschrieben. Bach hat gewöhnlich die Orgelstimme (Continuo) selbst geschrieben, aber die Bezifferung nicht überall eingetragen, weil er bei Aufführungen die Orgel selbst und zwar aus der Partitur spielte und zugleich auch dirigirte.

Nicht verloren gegangen sind aber Bachs Oratorien-Partituren und sonstige Autographe seiner Werke, sondern dieselben sind zahlreich erhalten auf der Kön. Bibliothek zu Berlin, wohin sie durch Ankauf des Nachlasses v. Bachs Sohne Emanuel, von Zelter u. A. gekommen sind.

Ueber alle von Bach und spätern Componisten geschriebenen geistlichen Chorwerke weit empor ragt das nach Inhalt und Form vollendete Riesenwerk, das kurzweg die „Matthäus-Passion“ heißt, weil ihr Text nach dem Evangelisten Matthäus bearbeitet ist. Die Original-Partitur trägt den Titel: „Passio Domini nostri J. C. secundum Evangelistam Matthaeum. Poesie per Dominum Henrici alias Picander dictus. Musica di G. Seb. Bach.“

Das Gedicht, das die Worte des Evangelisten umkleidet und vom Leipziger Dichter Christian Friedrich Henrici, genannt Picander (geb. 1700 † 1764), gefertigt war, besteht aus zwei Hauptheilen, einen vor und einen nach der Predigt aufzuführen,

und ist aus Bibelworten, Gesangbuchsversen und eigens dazu gedichteten Versen zusammengesetzt.

Diese Poesie wird von der musikalischen Composition weit überflügelt und müssen wir umsomehr den von der Hoheit seines Gegenstandes entzündeten Tondichter Bach anstaunen, daß er zu einem so unbeholfenen Gedichte eine Musik voll Begeisterung und Hochfluth zu schaffen vermochte. Wolle man doch zur Entschuldigung der Textmängel jenes unpoetische Zeitalter, und den tiefen Stand der deutschen Dichtung nicht außer Acht lassen, auch bedenken: daß pietistische Wendungen und mystische Uebertreibungen der kirchlich-fromme Ausdruck jener Zeit waren, wo das Hallesche (Freylinghausens) Gesangbuch, 1705 und 1714 erschienen, tonangebend war. Trotz mancher Ueberschwenglichkeit hat Picanders Text doch noch immer den Ton evangelischer Ueberzeugung besser getroffen, als alle in nachfolgender Gellert-Periode auftauchenden kühlen Reimereien. Zudem wird Picander auch dadurch entlastet, daß ein Theil der Strophen nicht ihm angehört, sondern aus dem Freylinghausenschen Gesangbuche entlehnt ist.

Zu diesem aus Bibelwort und frommen Versen zusammengefügten Texte schuf Bach mit deutscher Innigkeit und Kraft eine Musik, die in ihrer Urgewalt nicht wieder erreicht worden ist. Ueber die Matthäuspassions-Musik ist seit ihrer Wiedererweckung durch Mendelssohn (1829) so unendlich viel Gutes und Schönes gesagt worden, daß man in Verlegenheit kommt, noch etwas darüber zu sagen. Sie nimmt neben der „hohen Messe" des unsterblichen Großmeisters die erste Stelle in der gesammten musikalischen Literatur ein. An Tiefe und Reinheit des religiösen Empfindens und in künstlerischer Vollendung der Ausdrucksform steht dieses Riesenwerk unerreicht da. Die alten Griechen, hätten sie es gehabt und verstehen können, würden es nach den sieben Wunderwerken der Welt als achtes anreihen. Prof. Marx nennt es das fünfte Evangelium. Richard Wagner ruft über Bachs Passion aus: Welcher Reichthum, welche Fülle von Kunst, welche Kraft und Klarheit und dennoch prunklose Reinheit sprechen aus diesem einzigen Meisterwerke!

Den Eindruck zu schildern, den das Anhören dieser Musik auf jeden Christen ausübt — dazu ist die Sprache zu arm und schwach. Es bleibt die Matthäus-Passion Bachs ein unvergleichliches Denkmal deutscher Tonkunst, als solches erkannt und bewundert allgemein.

Aufgeführt wurde dieses Werk zum erstenmale 1729 am Charfreitag in der Thomaskirche zu Leipzig. Nach Bachs Hintritte war es wenig bekannt und vielleicht wenig vom Publikum verstanden und geliebt, so daß der brave Amtsnachfolger (Doles) es sanft bei Seite gelegt hatte, weil eine andere Luft wehte, eine unkirchliche Anschauungsweise Platz gegriffen hatte; durch Voltaire's Afterphilosophie war ganz Deutschland angesteckt und bei der sogenannten Vernunftreligion konnte man an jenen kindlich frommen Erzeugnissen keinen Geschmack mehr finden.

Es war darum ein Ereigniß von Bedeutung und unermeßlicher Tragweite, daß nach hundert Jahren 1829 am 12. März, auf Anregen des Prof. A. B. Marx in Berlin, von der dortigen Singakademie dieses Musikstück unter des jugendlichen Mendelssohns Leitung wieder zur Aufführung kam und zwar mit einem Aufwande von Kunstmitteln, den der sel. Bach weiland nicht dazu verwenden konnte. Diese glänzende Aufführung des alten Meisterwerks war ganz geeignet, das Interesse für Bachsche Musik wieder anzuregen. Seitdem wurden Bachs Werke mehr und mehr gedruckt und Aufführungen dieser und anderer Compositionen Bachs erfolgten bald auch an andern Orten. Mendelssohn war es, der aus reinster Verehrung auf eigne Kosten dem unvergeßlichen Thomaskantor vor dessen ehemal. Amtswohnung 1842 ein Denkmal setzte und auch die Wiederaufführung der Matthäus-Passion in Leipzig veranlaßte.

Seitdem wird in Leipzig alljährlich zum Charfreitag in der Thomaskirche Bachs Matthäus-Passion, gleichsam als ein Akt der Pietät und frommes Vermächtniß, in einer Vollendung zur Aufführung gebracht, die Tausende von Zuhörern aus Nähe und Ferne heranzieht.

Das sogenannte Weihnachtsoratorium ist ein Cyklus von 6 Kirchen-Cantaten, bestimmt für die drei Christtage, den Sonntag nach Weihnachten, den Namenstag Jesu (Neujahr) und das Fest der Erscheinung (Epiphanias, Dreikönigstag). Musikalisch stehen diese in keinem Zusammenhange,*) sondern sind sechs

*) Daß Bach die sechs Festmusiken zu einem Ganzen dadurch zusammenhalten wollte, daß er den ersten Choral des ersten Theils am Schluß des letzten als glänzende Choralphantasie wiederkehren läßt, ist wohl nicht anzunehmen — sondern Zufall und wäre das ein sehr loses Band.

verschiedene Festmusiken, die nur durch die ihnen zu Grunde liegenden Evangelien (nach Lukas 2, 1. 3—21 und Matth. 2, 1—12) zusammengehalten werden. Weil die Kirche die Zeit vom Weihnachtstage bis zum Dreikönigstage als ein Ganzes zusammenfaßte und alle diese Festtagsevangelien von Christi Geburt handeln, so durfte Bach sie füglich Weihnachts-Oratorium nennen und ist dieser von Bach selbst gewählte Ausdruck passend, aber nicht ein „irreleitender Nothtitel", wie ihn Spitta (Bach II. S. 400 ff.) bezeichnet.

Obige sechs Kirchenmusiken sind nach Bachs Handschrift mit der Jahrzahl 1734 bezeichnet, also in seinem 50. Jahre geschrieben.

Zum Verständniß dieses Werkes ist vor allem die kirchliche Anschauung nothwendig.

„Der tiefe kirchlich — volksthümliche Grund, auf welchem Bachs Passionen beruhen, trägt auch dessen große Weihnachtsmusik" — schreibt Spitta.

„Kein anderes Werk Bachs birgt einen reichern Schatz reizender, leicht eingänglicher Melodien als das Weihnachts-Oratorium. Doch nicht im Musikalischen allein liegt der volksthümliche Zug desselben: Wo es nur anging, ist auf die weihnachtlichen Lieder und Ceremonien Rücksicht genommen." (Spitta.)

Uebrigens haben die drei Abschnitte (in welche man nach Textinhalt die sechs Musiken bringen kann) ihren besondern Charakter. In den drei ersten Weihnachtsmusiken waltet die Weihnachtsstimmung vor, was besonders durch die Choräle bewirkt wird, die hier zahlreicher als in den nachfolgenden Theilen eingestreut sind. Der zweite Abschnitt (Namenstag Jesu) hat mehr das Gepräge einer religiösen Composition, ist von hoher Anmuth und Lieblichkeit, seine Haltung wird aber erst aus seiner Stellung im ganzen Werke erkannt.

Der dritte Abschnitt, der Geschichte der heil. drei Könige gewidmet, steht an musikalischem Werth den vorangehenden nicht nach.

Auf die musikalischen Einzelheiten eingehend, lassen wir Mosewius (Programm zu seinen Bach-Aufführungen in Breslau) sprechen:

„Bachs Cantaten bewegen sich häufig in einem Styl, der in gedrängten Zügen Episches, Dramatisches und Lyrisches umfaßt. Nr. II. des Weihnachtsoratoriums sind jene Richtungen in naiver Folge kurz und bündig neben einander gestellt. —

Eine weit ausgeführte Symphonie*) eröffnet das Werk und fixirt anschaulich die idyllische Scene, in der sich das liebliche Drama weiter entwickeln soll. Den Hirten auf dem Felde künden die himmlischen Heerschaaren des Heilandes nahe Ankunft. Zuerst treten zwei Instrumentalgruppen (die von Flöten begleiteten Streichinstrumente und ein Oboen-Quartett) im Wechselgesang nebeneinander; der Gesang der einen schwebt aufwärts, der der andern abwärts — Bach mag an die Gruppen der Hirten und Engel gedacht haben — bald aber einigen sich die Gegensätze und bilden in dieser Verschmelzung einen Instrumentalchor, der dem lauschenden Ohr von Dingen und Zeiten sagt, die mit den seligsten Erinnerungen der Christenheit zusammen fallen." —

Mit der Arie: „Schlafe mein Liebster" beginnt ein Schlummerlied, das in naiver Einfachheit und Innigkeit seines gleichen sucht: die Singstimme und sämmtliche begleitende Instrumente zeichnen die Situation mit unzweideutiger Klarheit. Vier Oboen, die der Baß mit einer sonst auf- und abschwebenden Begleitungsfigur unterstützt, reflektiren gleichsam den Glanz, der den Umstehenden aus der Krippe geheimnißvoll entgegenstrahlt. Die Scene erinnert an die Nacht von Correggio, noch mehr an die von Rotari. —

Unmittelbar darauf führt der Evangelist „die Menge der himmlischen Heerschaaren" in dem gewaltigen Chor „Ehre sei Gott in der Höhe" ein. Die Großartigkeit dieser weit ausgeführten Nummer in Worten wiedergeben zu wollen, wäre erfolgloses Unternehmen. Was sich nur an Kühnheit der Anlage, an spielender Leichtigkeit der Ausführung mit einem Worte an vollständiger Beherrschung der Tonmittel denken läßt, hat Bach hier geleistet. Einen Basso continuo, der meist in einer sequenzartig angelegten Figur vorwärts drängt, und nur bei dem „und Friede auf Erden" als sanft wechselnder Orgelpunkt erscheint,

---

*) „Um für die Instrumentalsymphonie, mit welcher der II. Theil beginnt, recht empfänglich zu sein, bedenke man die Gegensätze: „die Lieblichkeit der oriental. Idylle und den Ernst der sternklaren nordischen Winternacht. Sie bilden für die Symphonie den Stimmungshintergrund. Die Naturromantik, welche es unverkennbar athmet, webt auch noch in dem großartigen Engelchor: „Ehre sei Gott in der Höhe," bei dessen glitzernder Begleitung man in den Sternenraum aufzublicken meint" (Spitta).

bildet das unerschütterliche Fundament, auf welchem Gesangstimmen und Instrumente ruhen.

Der Vokalsatz schwebt lustig und frei, indem die einzelnen Partien in wunderbarer Feinheit sich gegenseitig stützen und halten, einher; die Streichinstrumente einerseits und das Quartett der Oboen andrerseits, begleiten in völlig selbstständigen Chören den Gesang, schmücken und umspielen mit eifrigster Bereitwilligkeit die gewaltig fortwogenden Chormessen.

Der Verlauf des Ganzen unterbricht sich verschiedenemal in Gegensätzen, zuerst bei dem „und Friede auf Erden" und dann bei „den Menschen ein Wohlgefallen." Diese Contraste stärken sich nur untereinander und steigern die Entwickelung gegen das Ende zu schwindelnder Höhe. —

Trotz der Erhabenheit und Majestät resultirt der Ausdruck kindlichster Naivität. Hat der Künstler schon bei jeder Aufgabe das schwierige Geheimniß zu lösen: Gesetz und individuelle Freiheit mit einander in Einklang zu bringen, so treten beim strengen Styl hinsichtlich dieser Forderung leicht Conflikte ein, die oft mit der Niederlage des Gesetzes oder des Individuums bedenklich enden. Bach leistet hier wie in allem Uebrigen das Höchste. —

Den würdigen Schluß der Cantate bildet nun der in hoher Stimmlage gehaltene Choral „Wir singen dir in deinem Heer." — Die Streichinstrumente gehen mit den Singstimmen im Unisono, mit Ausnahme des Fundamentalbasses, der das Motiv der Hirten aus der Einleitungssymphonie andeutet; das Oboenquartett und die beiden Flöten bestreiten die Zwischenspiele und zwar mit jenem lieblichen Gesang der himmlischen Heerschaaren aus derselben Cantate. So rundet sich das Ganze zur schönen Einheit ab und hinterläßt, ungeachtet der ausgedehntesten Anwendung aller Kunstmittel, nur den Eindruck unschuldiger Freude und Seligkeit.

Bachs Werke, möge man dabei an die majestätischen Orgelcompositionen, mit ihren figurirten Cantaten, oder an die Choräle und erhabenen Fugen oder an Passionsmusiken denken, sind durchdrungen von der Begeisterung kirchlichen Glaubens, es herrscht in ihnen die tiefste Empfindung der Andacht. Seine Kirchenmusik ist eigentlich eine Auslegung des Gotteswortes, jeder Ton und jede gesungene Silbe sind von einem Geiste erfüllt, den die Welt nicht

geben kann; und selbst wo seine Kunst das Weltliche erfaßt, ists als müsse er auch darin seinem Gott und Herrn dienen. Alle seine Werke, mit kirchlicher oder außerkirchlicher Bestimmung, sind ausgezeichnet durch sorgfältigen Fleiß in der thematischen Arbeit, sinnvollen Ernst und Vorwalten des Gedankens, durch Gründlichkeit und Tiefe.

Durch die genannten Eigenschaften tragen sie ein echt deutsches Gepräge. Sie gleichen jenen großartigen gothischen Bauwerken, die bis ins Kleinste mit Sorgfalt ausgeführt sind, deren Spitzbogen, Verzierungen, Bilder und zahllose Figuren alle in wunderbarem Einklang miteinander stehen.

Bach verwies die Deutschen zuerst wieder auf ihr vaterländisches Gemüth und setzte die deutsche Musik wieder in ihre Rechte ein.

Und wahrlich, ist irgend ein Tonmeister berufen, auch unserm musiküberсättigten Zeitalter, unsern an manchen Uebeln kränkelnden Musikzuständen einen neuen Aufschwung zu geben, den Geschmack zu läutern und Musiker und Publikum immer wieder auf die wahre Tonkunst hinzuweisen, so ists Bach durch seine gewaltige und läuternde Musik.

Gehet hin und lernet!

Seitdem die 1850 am hundertjährigen Todestage S. Bachs ins Leben getretene Bach-Gesellschaft die Werke des deutschen Altmeisters in correcten Prachtausgaben zu Tage gefördert hat und noch immer die Ausgaben fortsetzt, — seitdem in allen größern Städten Deutschlands Bach-Vereine zur Pflege Bachscher und überhaupt klass. Vocalmusik gegründet worden sind, ists auch durch segensreiches Wirken auf diesem Gebiete schon weit besser geworden und so lange Bachs Werke noch aufgeführt werden, braucht es uns um die Zukunft deutscher Tonkunst nicht zu bangen.

Seinen Höhepunkt erreichte das Oratorium durch Händel, er ist im Geist und in der Wahrheit der Schöpfer des Oratoriums zu nennen. Die unsterblichen Werke dieses Meisters, der mit Bach gleichzeitig lebte und für die heilige Kunst segensreich wirkte, sind erst in unserm Jahrhunderte so recht zur allgemeinen Anerkennung gelangt; vor allen und mit Recht sind es seine Oratorien gewesen,

die in ungeschmälerter, ja in steigender Gunst sich erhalten haben. Geben wir sein Lebensbild nur in allgemeinen Umrissen.

Georg Friedrich Händel, einer der originellsten und gedankenreichsten Componisten, um dessen Besitz sich zwei Nationen streiten, wurde geboren den 23. Februar 1685 zu Halle an der Saale. Sein Vater, der fürstlich-sächsische, geheime Kammerdiener und Leibchirurg Georg Händel, hatte ihn für das Studium der Rechtswissenschaften bestimmt. Nur die ernsten Vorstellungen des Herzogs von Sachsen-Weißenfels, der von des Knaben Musiktalent sich überzeugte, bewirkten, daß dieser bei dem tüchtigen Organisten Zachau in Halle Musikunterricht erhielt. Schon im siebenten Jahre spielte Händel ziemlich fertig Clavier und Orgel und im neunten schrieb er eine Kirchenmusik.

Nach dem Tode des Vaters faßte Händel den Entschluß, sich der Tonkunst ganz zu widmen, und zog nach Hamburg, das damals als eine Art deutscher Hochschule für Musik angesehen war. Hier hatte sich 1678 die erste stehende Oper gebildet, angeregt durch wohlhabende Kunstfreunde, die dieses neue in Italien florirende musikalische Schauspiel (die Oper) in Venedig kennen gelernt und bewundert hatten.

Die Hamburger Oper blühte unter dem genialen aber leichtfertigen Reinhard Keiser und dem fruchtbaren, selbstbewußten Matheson, als der junge Händel dort die Stelle eines zweiten Violinspielers im Orchester einnahm. —

Abseits von dem zuchtlosen Treiben des Hamburger Theatervölkchens bildet sich Händel in aller Stille weiter und sparte sich von seinen Unterrichtsstunden das Geld zu einer Reise nach Italien. Nach fünfjährigem Aufenthalte in Hamburg hatte er 200 Dukaten zusammen, mit welchen er sich im Jahr 1707 auf den Weg machte. Italien überragte damals Deutschland weit an künstlerischer Bildung. Der angeborene und durch zahllose Anregungen genährte Schönheitssinn der Italiener hatte, vereint mit den wohlthätigen Einflüssen der antiken Cultur, die Musik zu rascher Blüthe gebracht. Italien war die Wiege der Oper und des Oratoriums geworden. Dichter und Componisten standen in fördernder Wechselwirkung zu einander und zu einem theilnehmenden Publikum. Sänger und Instrumentisten hatten ihre Virtuosität zu ansehnlicher Höhe herangebildet. Jede größere Stadt besaß dort ums Jahr 1700 schon öffentliche Opernbühnen. Kein Wunder, daß ein so

empfänglicher und scharfbeobachtender Künstler, wie Händel, aus seinem dreijährigen Aufenthalte in Italien reichlichen Nutzen zog. Durch seine Compositionen wie durch sein Clavier- und Orgelspiel hatte er ungeheures Aufsehen erregt. Er componirte Opern für Florenz und Venedig, zwei Oratorien für Rom, nämlich „die Auferstehung" (Resurezzione) 1708 und im gleichen Jahre auch „Triumph der Zeit und Wahrheit" (Il Triumfe del Tempo e del Desinganno), welches Werk er später umbildete. Er verkehrte mit den ersten italienischen Meistern seiner Zeit, insbesondere mit Lotti, Alessandro Scarlatti, noch mehr mit dem Domenico Scarlatti, welcher letztere sein intimer Freund ward. Auch mit vornehmen Engländern und Hannoveranern war Händel in Venedig bekannt geworden und diese Verbindung gab Anlaß zu seiner Anstellung am hannoverschen Hofe, wo bis dahin der Abbate Steffani an der Spitze der Musik gestanden und namhaften Einfluß auf deren Entwickelung geübt hatte: 1709 wird Händel zum Hofkapellmeister in Hannover ernannt.

Seine Wirksamkeit in Hannover währte nur kurze Zeit; auf einer Urlaubsreise 1710 hatte er England als den rechten, fruchtbaren Boden für seine Kunst erkannt und dort fand er eine bleibende Heimath.

Wie Gluck erst in Paris, so konnte Händel erst in London sein Talent frei und großartig entfalten. In Deutschland waren damals die politischen und socialen Verhältnisse noch gar zu gedrückt und kleinlich, die künstlerischen zu unentwickelt. Waren auch die Engländer niemals eine produktive musikalische Nation, so galt es doch hier Liebe zur Musik und thätige Unterstützung derselben durch englisches Gold, und das eiferte den Tonkünstler an, welcher überdies aus dem großartigen Verkehr der frischaufsprießenden Litteratur und dem kräftigen Volksgeiste mächtige Anregungen erhielt.

Händel hatte schon mit seiner Oper Rinaldo, die er 1711 in vierzehn Tagen componirte, einen glänzenden Erfolg errungen und als Virtuos bei Hof und in der vornehmen (fashionablen) Gesellschaft sich vortheilhaft eingeführt. Auf musikalischem Gebiete herrschte die italienische Oper, ihr widmete sich auch Händel vollständig; nicht weniger als 45 italienische Opern von ihm besitzt die königliche Bibliothek in London.

Fast zwanzig Jahre (1720—1738) fesselte ihn das Bühnenleben. Da die italienische Oper in London hauptsächlich von vor-

nehmen Subscribenten unterhalten wurde, denen die Bravour der Solosänger über Alles gieng, mußte der Theaterdirektor und Componist sich den Ansprüchen des Adels, den Launen des Sängers fügen. Dafür war aber Händels stolze Künstlernatur nicht geschaffen: er verliert die Gunst des Adels, als er mit dessen Liebling, dem Castraten Sinesino, zu brechen wagt. Endlich wird er selbst Opern-Unternehmer und setzt sein ganzes erworbenes Vermögen aufs Spiel, um die Concurrenz gegen eine vom Adel neugegründete zweite Oper (mit Porpora als Componisten und Farinellie als ersten Sänger) zu bestehen. Seine Anstrengungen aber blieben erfolglos, im Jahr 1738 muß Händel sich bankrott erklären und seine Theaterunternehmung aufgeben.

Viel mußte Händel erfahren, verlor durch seine Energie, die bis zur Hartnäckigkeit ging, die Gunst des Hofes und des Adels, und gerieth in Noth und Schulden, die bald bis zur Geisteszerrüttung hätten führen können, wenn er nicht in den Aachener Bädern glücklich wiederhergestellt worden wäre.

So sehr wir Händels persönliche Thatkraft und Unbeugsamkeit in diesen Opern-Drangsalen bewundern, können wir doch letztere nicht mit gleicher Theilnahme verfolgen, wie Glucks Kämpfe gegen die Piccinisten in Paris. In Händels Opernlaufbahn handelt es sich um keinen ästhetischen Principienkampf. Der Componist des Rinaldo steht mit seinen Gegnern auf demselben Boden der italienischen Opera seria, mit ihrem verknöcherten Formalismus und dem Unfug der Sängervirtuosität. Wenn auch Händel in Einzelheiten reicher und dramatischer schrieb, als seine wälschen Nebenbuhler: über die künstlerische Bedeutung und Ergiebigkeit der ganzen Kunstgattung, der Oper auf ihrem damaligen Standpunkte, war er ohne Zweifel in argen Illusionen befangen. Selbst sein Genie vermochte auf diesem hoffnungslosen Boden nur einzelne Blumen und Blüthen von entzückendem Duft zu ziehen. Die schönsten davon hat Rob. Franz in seiner Sammlung von Sopran- und Altarien herausgezogen und mit feinem Styl-Gefühl bearbeitet. Die Opern selbst sind längst vergessen und keine Zeit wird sie wieder ins Leben zurückrufen.

Händels äußere Musterfolge in der Oper wurden mittelbar fruchtbringend für die Kunst, indem sie Händel demjenigen Gebiete zuführten, auf welchem er Unsterbliches zu schaffen berufen war: dem Oratorium.

Man kann es als eine höhere Fügung betrachten, daß Händel mit der Oper wenig Glück und deshalb mit Sängern und Operndirektionen mancherlei Anfechtung hatte, sogar in Processe verwickelt wurde, darin unter andern dem angeklagten Händel durch 25fache Gründe dargethan wird, daß er gar kein Componist sei, weil er z. B. nicht den Doctortitel trage, nicht den Euklid studirt habe und darum alle bisherige Regeln verachte —, bis endlich Händel dem Opernfach entsagte und von 1740 ab seine Thätigkeit vorzugsweise dem biblischen Drama widmete.

Sein erstes Oratorium ist Esther 1720 und sein letztes, das er 1751 seinem Sekretär Smith in die Feder diktirte, war Jephta.

Händel hatte bis in sein hohes Alter sich die Frische des Geistes bewahrt, er blieb unermüdlich thätig, selbst als ihn in seinen letzten Lebensjahren 1751 das Unglück traf, gänzlich zu erblinden. Des Augenlichtes beraubt führte er noch bis acht Tage vor seinem Tode seine Oratorien selbst auf.

Er starb am Charfreitage (14. April) 1759 zu London. Er liegt, wie er in seinem Testament selbst begehrt hatte, in der Westminsterabtei, neben Shakespeare und Milton begraben; dort ist ihm ein prachtvolles Denkmal errichtet. Doch ewig lebt er in seinen Werken; geschrieben hat er außer vielen kostbaren Instrumentalsachen, 45 Opern und 23 Oratorien.

Eine Gesammtausgabe seiner Werke in 50 Foliobänden veranstaltete seit 1786 Dr. Sam. Arnold in London. Diese englische Ausgabe wird in Correctheit und Pracht der Ausstattung durch die deutsche überboten.

Dank den Männern, die als Händel-Verein die kolossalen und zahlreichen Werke der Vergessenheit entrissen und vieles Schöne und Ungekannte unsern Tagen zugänglich gemacht haben!

Noch erübrigt, über Händels Oratorien einiges zu sagen.

Dem Namen nach hatte diese Kunstform, wie wir wissen, schon früher bestanden, dem Wesen nach ist sie, wie wir sie heute auffassen, Händels Schöpfung. Auf welche ganz eigenthümliche Weise er dazu gelangte, lassen wir uns erzählen:

„Schon im Jahre 1720 hatte Händel von dem musikalischen Herzog von Chandos den Auftrag erhalten, ein geistliches Schauspiel in englischer Sprache, „Esther“, in Musik zu setzen. Es war nach dem gleichnamigen Drama bearbeitet, das Racine auf Veranlassung der Frau von Maintenon für die jungen Fräulein

in Saint Cyr geschrieben hatte. Händels Esther wurde zuerst zu Canons, dem Landsitze des Herzogs, vor eigens geladenen Gästen aufgeführt. Elf Jahre später gab man sie vor einer größern Versammlung „zur Krone und dem Anker“ und zwar scenisch, mit einer Aufstellung des Chores, welche an die griechischen Tragödien erinnern sollte. Die Kronprinzessin (Händels Schülerin) wünschte diese Aufführung auf dem großen Operntheater (Haymarket-Theater) wiederholt zu sehen. Allein dagegen that der Erzbischof von London Einsprache, indem er die öffentliche scenische Aufführung eines aus der Bibel geschöpften Dramas für unstatthaft erklärte. Erst im folgenden Jahre erwirkte Händel die Erlaubniß zur Aufführung der Esther im Haymarket-Theater, doch mußte sie ohne Theatercostüm und Dekoration statt finden. Die Zwischenräume zwischen den einzelnen Abtheilungen füllte Händel durch Orgelspiel aus. Das Werk erregte, namentlich durch seine Chöre, Bewunderung und wurde zum Ausgangspunkt jener Reihe von Oratorien, in denen Händel, bereits an der Schwelle seines Greisenalters, sein Höchstes leistete.“

Die Mehrzahl der Händelschen Oratorien behandelt biblische Stoffe: Israel in Aegypten, Joseph, Saul, Judas Makkabäus, Samson, Belsazar, Susanna, Esther, Deborah, Josua, Jephta, der Messias. Daneben stehen einige, mehr der Oper verwandte, mythologische, wie: Semele, Herkules (Herakles), Acis und Galathea — und die beiden füglich als Cantaten zu bezeichnenden „Alexanderfest“ und „Allegro e Pensieroso“.

Die erstmalige Aufführung von jedem ist unten im Verzeichniß angegeben.

Dem Gehalte nach die mächtigsten und auch in der Form eigenthümlich treten zwei Oratorien Händels heraus; es sind die zwei, welche nicht auf freier Textdichtung, sondern auf zusammengestellten Bibelworten ruhen: Israel in Aegypten und der Messias.

Wie hoch Händel das Bibelwort schätzte, bezeugt sein Ausspruch, mit welchem er in seiner derben Geradheit einem hochgestellten Manne antwortet, der ihm antrug, er wolle ihm zum Messias den Text schreiben:

„Glauben denn Eure Lordschaft, ich kenne nicht Gottes Wort, oder daß Eure Lordschaft Besseres schreiben werden, als die Apostel und Propheten?“ —

In seinem Messias wollte Händel keine eigentliche Passions-

musik geben, im Sinn der Bachschen, er faßte seine Aufgabe in freier und großer Weise dergestalt: daß er einen Blick über die ganze Geschichte der Erlösung wirft, von den Verheißungen durch die Propheten an bis zum Erscheinen und Leiden des Heilandes und die noch fortwirkenden Folgen seines Opfertodes.

Die musikalische Darstellungsweise im Messias ist vorwiegend lyrisch; das epische Element tritt dagegen zurück, das dramatische (mit alleiniger Ausnahme des prachtvollen Chores „Er traute Gott") bleibt ganz aus dem Spiele. Dadurch gewinnt das Werk an Größe und Einheit; eine gleichsam festgewurzelte Ruhe und Innigkeit herrscht, wie in keinem zweiten, denselben Stoff behandelnden Oratorium. Alle kleinen, genrehaften Züge sind vermieden, selbst die Person Christi ist nicht singend eingeführt (eine Klippe, an welcher sogar Beethoven scheiterte). Durch den Geist wahrer, gesunder Frömmigkeit, wie durch die imposante, namentlich in den Chören erstaunliche Kraft des musikalischen Gedankens ist der Messias das verbreitetste, einflußreichste Werk Händels, ja „in England" geradezu ein Theil der Staatsreligion geworden. — Dieses unerreichbare Riesenwerk hat Händel in drei Wochen (vom 20. Aug. bis 17. September) 1741 geschrieben. In Dublin 1742 wurde es zuerst aufgeführt.

Und neben diesem allgeliebten Werke, wer kennt nicht den freiheitsglühenden „Makkabäus", den patriarchalischen „Samson", die Unschuldsgesänge in „Saul", jenen ewig wahren Israeliten-Chor in „Josua", die ausdrucksvollen Chöre von „Israel in Aegypten", der Tochter „Jephtas Klaggesänge" und das geistblitzende „Alexanderfest" von Händel? —

Die ernste fromme Stimmung und die Klarheit der Form zeichnet alle diese Werke aus; überall finden sich genialste Züge in der musikalischen Gestaltung; vor allen aber wunderbar bleibt ihre Kraft, die in der Einfachheit die Größe, in der Selbstbeschränkung den hohen Meister erkennen läßt.

Ehre der Nation, die solche Männer wie Händel und Bach geboren! Achtung der Nation, die Händels Werke zuerst anerkannte und durch Würdigung derselben den Tonmeister zu neuem Thatendrang anfeuerte! Heil beiden Nationen, die sich rühmen können, bis zum Verständniß und der Pflege derartiger Musik sich erhoben zu haben!

Vergleichen wir Bach und Händel mit den italienischen Kirchencomponisten.

Keiner Schule kann man diese zwei nordischen Meister zurechnen. Wie zwei hoch in die Wolken schauende Granitsäulen ragen sie vereinzelt und auffallend über die Italiener jener Zeit hervor. Obgleich sie der Zeit nach mit Lotti, Marcello, Durante, Tomelli, Martini, Leo, Pergolese lebten, so haben sie doch wenig mit diesen gemein. Sie selbst umschließen eine eigene Kunstperiode und scheinen diese auf ewig geschlossen zu haben. Die Passionsmusiken und Orgelwerke Bachs und die Oratorien Händels stehen isolirt da: kein Land, keine Zeit kann ein Werk aufweisen, das dem ihrigen gleich käme.

Wie Palestrina groß und unerreichbar in der Vocalmusik und in dieser Kunstgattung den reinsten Katholicismus ausspricht und abschloß: so entstanden jene deutschen Meister auf dem Grunde des Protestantismus und schufen Werke voller Ursprünglichkeit und Gewalt, wie sie nur den Reformatoren eigen. Mit ihnen ist der Höhepunkt protestantischer Kirchenmusik erreicht. Sie vollendeten ihr Gebäude und keinem nach ihnen ists gelungen zu solcher Höhe wieder emporzuklimmen. — Diese Meister stehen nebeneinander, nicht unter — oder übereinander. Sie um ihrer Richtung willen zu classificiren, wäre bonzenhaft. Mögen Gelehrte darüber streiten, welche Religion vorzuziehen sei, denn daß es eine geben müsse, darüber sind sie einig: die Musik läßt sich nicht in Dogmen einzwängen. Palestrinas Musik ist die Empfindungssprache des Südens; Händels und Bachs die des Nordens. Bescheint auch eine Sonne beide Länder, wölbt sich auch nur ein Aether über sie, so ist die Sonne des Südens doch milder, der Aether klarer. Wir Nordländer müssen die Blumen, die dort im Freien wachsen, durch Kunst erziehen — wir müssen denken bei unserer Arbeit. Denken ist in nordischer Kunst, wie in unsrer Religion und Sprache, daheim und nothwendig.

Das sieht man recht deutlich an den beiden deutschen Altmeistern und ihren größten Werken: Bachs Matthäuspassion und Händels Messias, deren gewaltige Gewandtheit in thematischer Kunst dem Südländer nicht behagt, während wir uns von ihrem matten, platten und nach unsern eingelebten Begriffen leeren Tongeklingel und süßdahingleitenden Tongängen mit ärmlichster Harmonie nicht be-

friedigt fühlen. Der Deutsche will auch in seiner Musik tüchtige Arbeit.

Bach und Händel bleiben die Grundstützen, bilden den Anfangs- und Endpunkt deutscher Tonkunst; ihnen gehört die Führerschaft!

VIII.

Verfall des Oratoriums nach Bach und Händel.

Nach den Zeiten eines Bach und Händel und schon während der Lebzeiten dieser Kunstheroen war die deutsche Musik in Kirche und Theater um ihre nationalen Rechte gekommen, kaum noch geduldet, — an ihrer Stelle herrschte die italienische. Deutsche Fürsten an ihren glänzenden Hofhaltungen errichteten für sich und ihre Hofschranzen zum Vergnügen italienische Operngesellschaften, stellten überall, wie schon früher, italienische Kapellmeister Componisten und Sänger (Castraten) für unerhört hohen Sold an, oder ließen junge Deutsche in Italien Musik studiren und nach italienischen Mustern bilden. In den katholischen Kirchen Deutschlands wurde die übliche Meßmusik in lateinischer Sprache von italienischen Sängern vorgetragen; im Theater und an Höfen bei Concerten wurde nur italienische Kammermusik gehört und gepflegt.

Der italienische Einfluß durch die Oper und Opernsänger machte sich, wie in der Kirchenmusik, so auch im Oratorium bemerkbar, das jetzt nur noch nach italienischen Texten und nach italienischem Zuschnitt componirt wurde. — Nicht zu leugnen ist, daß die italienische Musik damals edel und schön, die Schreibart noch nicht flach, sondern geistreich und ausdrucksvoll war. Das Publikum war entzückt, wenn im Tonspiel da alles so leicht faßlich, einladend, gefällig, reizvoll gestaltet hervortrat. Es war die freiere, schöne Form und die Vereinfachung des Harmonischen, Summa: der berückende Zauber des Melodischen, — darin der Italiener sich jederzeit vor dem Deutschen auszeichnete — was so großen Beifall fand. Dazu kam, daß die Ausführung durch die vortrefflich geschulten italienischen Sänger in Oper und Kirche vollkommen war und die sonstige Ausstattung reich und imposant ausfiel.*)

---

*) Wie anders wäre es um deutsche Tonkunst und ihre Hebung bestellt ge-

Alles das war geeignet, Publikum und Künstler zu bestechen und die deutsche Tonkunst niederzuhalten. Deutsche Componisten (ausgenommen S. Bach, der ohne Wanken wie ein Fels im Meer stand) glaubten sich dem Modegeschmack anbequemen zu müssen und sollten ihre Produkte nur irgendwo Eingang finden, mußten sie italienisch sein.

Wir sehen da den talentvollen, gegen den armen Thomaskantor allmächtig dastehenden Dresdner Hofkapellmeister Adolf Hasse (geb. 1699 zu Bergedorf bei Hamburg, gest. 1783 zu Venedig) neben seinen zahlreichen italienischen Opern, lateinischen Missen, auch einige Oratorien in italienischer Sprache componiren. Seine Musik zeichnet sich durch hinreißende Lieblichkeit aus, aber dem italienisirten Deutschen fehlt die Kraft der Gedanken und die Mannigfaltigkeit der Form.

Man fand italienische Oratorientexte von Apostolo Zeno und dem bekannten Operntextdichter Metastasio, sie waren ganz dramatisirt und das regte italienische und deutsche Componisten an, solche ganz passend nach Opernart in Musik zu setzen. Vor allen war es Metastasios Oratoriendichtung „La Betulia liberta“ (das befreite Bethulien oder die Sage von der Judith), die vielfach componirt wurde: 1734 von Reutter, 1740 von Flor. Goßmann (1828 von Salieri umgearbeitet weiter von Cataro, Schuster und Naumann, auch von Mozart 1771 in Musik gesetzt wurde).

Der Erztheoretiker J. Jos. Fux, kaiserlicher Hofcompositor und Oberkapellmeister in Wien, dessen Lehrbuch für Contrapunkt (Gradus ad Parnassum 1725) in alle Sprachen übertragen, nachgebildet und bis heute kaum überboten ist, componirte außer Missen, Motetten und italienischen Opern auch ein Oratorium in italieni-

wesen, wenn von den Hunderttausenden, die in damaliger Zeit jährlich in bester Absicht an den zahlreichen Höfen der luxurirenden ital. Oper zugewiesen wurden, ein ganz kleiner Theil darauf verwendet worden wäre, Bach einen Chor und ein Orchester nach seinem Wunsch zur Verfügung zu stellen! Ihm vor allen gebührte eine solche Gabe, er hätte der Welt Wunderdinge gezeigt; der Ruhm seiner Aufführungen hätte bald ganz Europa erfüllt. Deutsche Kraft und deutsche Kunst wäre durch solche kleine Unterstützung zur allgemeinen Anerkennung gebracht worden; es wäre für seine musikalische Umgebung eine Freude und ein Segen gewesen, Sänger und Spieler um ihn hätten ihn angebetet, das Publikum ihn auf den Händen getragen und der Fürst, der solch ein kleines Opfer gebracht hätte, würde den Meister gewiß bald lieb gewonnen haben, weil ja das Genie immer liebenswerth ist. Aber — es hat nicht sollen sein!

scher Sprache: „Testamento del nostre Signore Gesio Christo“, das 1727 in der kaiserlichen Hofkapelle zu Wien großartig aufgeführt wurde. Es ist nicht weiter bekannt geworden. Unter dem „Testament unsers Herrn“ ist jedenfalls die Einsetzung des heiligen Abendmahls zu verstehen, also der Stoff, der in Wagners Parsifal beiläufig vorkommt und dort eine dramatische geniale Behandlung gefunden hat.

Aus dieser italienischen Periode stammt auch ein Oratorium von unserm Wiener Tonmeister J. Haydn, das man einer hundertjährigen Vergessenheit entrissen und nach einer der Neuzeit angemessenen Einrichtung durch Franz Lachner in letztern Jahren wieder mehrfach zur Aufführung gebracht hat. Es heißt „Il ritorno Tobia“ (Rückkehr des Tobias) und ist zu einem von Gior. B. Boccherini gedichteten italienischem Texte 1774 von Haydn componirt, also keine Jugendarbeit, sondern eine Tonschöpfung des damals 42jährigen Haydn, darin wir an vielen Stellen denselben Geist, wie in der Schöpfung und den Jahreszeiten bewundern können, wiewohl im Ganzen es den ebengenannten Oratorien weit nachsteht. Die Musik ist nach dem Zuschnitt der damaligen italienischen Opern und Oratorien abgefaßt. Der Meister giebt im „Tobias“ viele, ausgedehnte Recitative, abwechselnd mit langen Bravour-Arien, die mehr einen dramatischen Charakter haben. Die Chöre sind rein idealer Natur und schließen direkt an die vorangehende Gefühlsstimmung sich an. Händel hätte jedenfalls sie an der Handlung mehr Theil nehmen lassen und sie vielleicht in die der Hebräer und die der Niniviten vertheilt.

Der dem Oratorium zu Grunde liegende Text, der jetzt auch deutsch übersetzt ist, lehnt sich, allerdings in ganz freier Behandlung, an die alttestamentliche Erzählung von der Heirath und Rückkehr des jungen Tobias und die Heilung des erblindeten Vaters an. Die Erzählung ist geeignet, die poetische Grundlage zu einem episch-lyrischen Oratorium zu bilden, denn sie bietet Anschauungen und Handlungen genug, welche religiöse, ethische und gemüthliche Bedeutung haben, um den Componisten in die entsprechende Stimmung zu versetzen. —

Das ganze Musikwerk zerfällt in zwei Abtheilungen und wird durch eine vollständige Ouverture eingeleitet: ein kurzes Largo in C-moll schildert die Gefühle der Sorge und des Schmerzes der Eltern um ihren Sohn; das folgende Allegro molto in C-dur

erweckt die erhaben freudige Stimmung über die Rückkehr des jungen Tobias und die glückliche Heilung des alten Vaters.

Der erste Theil faßt seinem Inhalte nach die Momente und Begebenheiten vor der Heilung des erblindeten Tobias zusammen, der zweite die Heilung selbst. Die Soli sind an jene in der biblischen Geschichte selbsthandelnden Personen vertheilt, nämlich an Raphael (Sopran), Sara (Sopran), Hanna (Alt), der junge Tobias (Tenor) und den alten Tobias (Baß).

Trotz der vollendeten Aufführungen (1860—1870) scheint das Werk doch den heutigen ästhetischen Anforderungen nicht zu genügen und ist es wieder bei Seite gelegt worden.

Was wurde denn an deutschen Oratorien in damaliger deutschfeindlicher Zeit componirt? Aeußerst wenig und Unbedeutendes, das sich darum auch nicht bis zur Gegenwart erhalten konnte. Es sind beinahe nur Passionsmusiken, die damals d. h. von 1750—1800 entstanden, wie natürlich zum Bedarf für das Amt von Cantoren oder Organisten componirt. —

S. Bach wurde allmählich bei Seite geschoben; nur in Leipzig fanden seine Passionsmusiken in der Thomaskirche am Charfreitag noch eine Zeitlang Aufführungen und war deshalb dieser Charfreitag ein Tag christlicher künstlerischer Freude. Seine Passionsmusiken fanden durch seine Schüler noch manche Nachahmung, nur Eins aber fehlte — Bachs Geist.

So traten aus Bachs Schule manche achtbare Oratoriencomponisten auf. Vor allen war es sein Sohn Philipp Emanuel Bach (geb. zu Weimar 1714, dann in Hamburg, gest. 1768 als Kapellmeister in Berlin). In seinem Oratorium „Die Israeliten in der Wüste" hat er sich an den galanten Styl seiner Zeit — den Hasse-Graunschen — gehalten, doch die Schwächen desselben, namentlich überlange, tändelnde Arien vermieden, hat aber auch aus seinem Oratorio alle Fugen entfernt, weil sie nach seiner Meinung ins Dramatische nicht gehörten.

Die Charaktere sind theilweise recht bestimmt gezeichnet, nur der Heerführer und Gesetzgeber Moses zu weich. — Ferner schrieb Em. Bach das Oratorium: „Die Auferstehung und Himmelfahrt Christi." Kunstreiche Wendungen in Gesang und Instrumentation giebts in Ueberfluß darin, allein die Musik ist überkünstelt. Sie sprach in ihrer Klaviermäßigkeit wenig an und ist, ohne Nachtheil für die Kunst, vergessen. —

Der Kapellmeister Philipp Telemann (geb. 1681 zu Magdeburg, gest. 1767 in Hamburg) war der gefeiertste Zeitgenosse S. Bachs und sogar dessen Gevatter bei der Taufe Philipp Emanuel Bachs, ist durch seine Vielschreiberei berüchtigt, daß seine Werke sämmtlich längst verschollen. Er wußte selbst nicht, was und wie viel er componirt hatte; gezählt werden zwei Jahrgänge Kirchenmusiken, 40 Opern, 300 Ouverturen, über 200 Instrumentalstücke für verschiedene Instrumente. Mit gleicher Leichtigkeit oder Leichtsinn schrieb er auch 7 Oratorien, ungefähr in den Jahren zwischen 1708—1760.

Sie heißen:

1. Der Tod Jesu, Text von Rammler.
2. Die Auferstehung Christi, Text von demselben Dichter.
3. Die Auferstehung, Text von Zachariä.
4. Das befreite Israel, Text von demselben.
5. Die Tageszeiten, Text von demselben.
6. Der Tag des Gerichts, Text von Pastor Ahlers.
7. Der Mai, Text von Rammler.

Weit besser, sogar in ihrer Art vortrefflich ist die Passion von Homilius (geb. 1714, gest. 1785 als Musikdirektor und Cantor an der Kreuzkirche in Dresden). In Form und Anordnung ist sie der Bachschen ähnlich, der Styl edel, die Arbeit meisterlich.

Außerdem besitzt man aus jener Zeit noch achtbare Passionsoratorien von Bachs Schüler, dem Altenburger Organisten Krebs.

Ferner dergleichen vom Stuttgarter Hoforganisten Stölzel, von Bachs Amtsnachfolger Doles (gest. 1791) und von dessen Nachfolger, dem braven Thomascantor Joh. Schicht (geb. 1783, gest. 1823). Letztere ist zu einem dramatisirten Passionstexte von Rammler componirt und betitelt: „Das Ende des Gerechten."

Für kirchliches Leben und Oratoriencomposition war die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts eine ganz ungeeignete. Zu diesen unseligen, deutschfeindlichen und antikirchlichen Zuständen wirkten verschiedene Dinge: vorangehend der Pietismus und Mysticismus, darauf regstes Leben in den Wissenschaften auf deutschen Universitäten, Auftreten der Lessingschen Kritik, Baumgartens Aesthetik, Herrschaft des Superrationalismus, französische Aufklärerei durch Rousseau und Voltaires Afterphilosophie, so daß das positive Christenthum harte Stöße empfing und Bibel und Gesangbuch vor einseitiger, verstandsmäßiger Beurtheilung sehr in Mißcredit kamen. Vor dem

wissenschaftlichen Raisonnement eines Batteux, Ad. Schlegel und K. W. Rammler konnte eine Musik, die aufs altgeheiligte Bibelwort sich stützte, sich nicht halten, — konnte ein singender Evangelist, der kleinliche, entlegene, unpoetische historische Umstände in Musik vortrug, keine Schonung finden. Die Philosophen und Schriftsteller gaben den Ton an, die Ansichten vom Christenglauben und von der Bibel waren verflacht. Auch für das Oratorium, wenn dieses überhaupt noch geduldet werden sollte, begehrte man andere Formen. So ists gekommen, daß man die Oratorien mit biblischen Texten in frei dramatisirte Passionsoratorien umwandelte.

Die deutschen Musiker legten jetzt ruhig das Alte bei Seite und griffen nach dem Neuen, was nach jenen Ansichten und Maximen aufkam.

Zu diesem gehörte das lange Zeit hochgepriesene Werk: „Der Tod Jesu", Dichtung von Rammler, Musik von Heinrich Graun († 1759), also ein Werk von einem hochbegabten Dichter und einem ausgezeichneten Componisten.

Der Dichter läßt in poetisch ausgebildeter Sprache nur die Momente der Leidensgeschichte an uns vorübergehen, also nicht historische, sondern bloß gedachte oder ideale Personen auftreten. An jeden Hauptmoment knüpft der denkende und fühlende Christ seine Betrachtungen und Ergießungen des Gefühls (in Arien und andern Sologesängen), und die von Beiden ergriffene ideale Gemeinde spricht in passenden Schriftstellen (durch Chöre) die Rührung und Stimmung des Innern aus, welche Stimmung die wirkliche anwesende (reale) Gemeinde in Choralstrophen sich aneignet.

Der Componist Graun behandelt das Geschichtliche in sorgsam gearbeiteten Recitativen; sie sind meist gelungen und hat auf sie der moderne Zeitgeschmack noch wenig Einfluß ausgeübt; die Kunst hatte er noch von Italienern erlernt, aber dem deutschen Text angemessen. Die Sologesänge sind aber ganz nach italienischem Zuschnitte. Die Chöre sind würdevoll, andächtig, auch zumeist kunstvoll fugirt, aber doch leicht faßlich; in ihnen ist das deutsche Element noch bewahrt.

Groß war die Freude über dieses Oratorium und gerecht der Antheil, mit welchem es vom Publikum aufgenommen und von Tonkünstlern (wie Rolle in Quedlinburg, Wolf in Weimar, Schweitzer in Gotha, Seyfert in Augsburg) nachgebildet wurde. Grauns Passion fand im protestantischen Norddeutschland die schnellste Ver-

breitung und erlangte hohes Ansehen, in welchem es sich noch bis zur Gegenwart in manchen Gegenden erhalten hat. Eins aber wird von Achtsamen empfunden werden: eine gewisse Kühle, die durchs ganze Werk sich hindurchzieht. Diese hat ihren Grund in dem Hinwegheben des historischen Stoffes in das Ideelle, des eigentlich Darstellenden (Dramatischen) in das bloß Ausdrückende (Lyrische), sowie endlich im Wegwerfen der Bibelsprache.

Denkwürdig bleibt in dieser Zeit ein allzeit fertiger Oratorienschreiber, der nach Grauns Vorbild in der Zeit von 1740—1780 nicht weniger als 21 Oratorien fertig brachte, welche die Mitte halten zwischen Oper und Oratorien, manche hübsche Chorsätze im fugirten Styl enthalten, sonst aber werthlos und alle vergessen sind. Es war der städtische Musikdirektor in Quedlinburg, Heinrich Rolle, geboren daselbst 1718, nach seinen juristischen Studien eine Zeitlang Violinist in der Berliner Hofkapelle, dann Organist in Magdeburg und endlich bis an sein Lebensende (1780) in seiner Vaterstadt unermüdlich für kirchliche und Oratorienmusik thätig. Seine hieher gehörenden oratorischen Werke sind unten im Verzeichniß registrirt, um zu zeigen, welche Stoffe er musikalisch darzustellen versuchte.

Sein Styl ist anmuthig und natürlich, seine Harmonie rein und fließend, aber den Werken gebricht es an Kraft und religiöser Innigkeit.

So hätten wir gehört, wie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts — in der Hasse-Graunschen Periode — das Oratorium immer weltlicher wurde, vom Bibeltexte sich allgemach entfernte, in der Musik vom kirchlichen, deutschen Musikstyl sich immer mehr entfernte und die Altmeister Bach und Händel schweigen mußten und bald vergessen, ja Händels Werke in Deutschland so gut wie nicht gekannt waren.

Das Alles geschah in Folge der Zeitströmung, besonders durch die Herrschaft der italienischen Oper und durch den Aufschwung der Instrumentalmusik.

Die Zeit war gekommen, daß das Oratorium eine wesentliche Umgestaltung erfuhr. Veranlaßt durch Fortschritt der Instrumentalkunst eines Haydn und der Oper eines Mozart, sowie durch das Bedürfniß, auch für weltliche Chormusik größere Werke mit Orchesterbegleitung zu bieten, entstand das sogenannte „weltliche Oratorium“ durch J. Haydn.

IX.

Joseph Haydn und das weltliche Oratorium.

In Joseph Haydn verehren wir zunächst den Vater der modernen Instrumentalmusik. Nachdem er durch seine Quartette den musikalischen Sinn in der Familie und die Leistungsfähigkeit bescheidener Dilettanten gehoben, drängte er durch seine Symphonien zu den ersten wahrhaften Gestaltungen eines öffentlichen Concertlebens: denn ohne Zweifel hat der Wunsch, Haydns Tondichtungen zu genießen, die meisten Musikvereine und Liebhaberconcerte in Deutschland hervorgerufen. Haydns Symphonien waren der erste große, über die Hausmusik hinausreichende Inhalt, für den das allgemeine Entzücken eine stehende Institution suchte und schuf das öffentliche Concert.

Ueber diese weithinstrahlende Doppelkrone Haydns, des Quartett- und Symphoniendichters, erhob sich aber noch eine dritte, noch glänzendere: er wurde Oratorien-Componist und der Begründer des modernen, außerkirchlichen Oratoriums durch seine „Schöpfung" und „Jahreszeiten".

Wie er dazu gekommen ist, werden wir erfahren, wenn wir seinen Lebenslauf uns kurz vergegenwärtigen.

Joseph Haydn war geboren den 1. April 1732 in dem an der ungarischen Grenze gelegnen niederösterreichischen Dorfe Rohrau. Er war das zweite von zwölf Kindern eines armen Wagners, der selbst etwas musikalisch war und in früherer Jugend auf seiner Wanderschaft die Harfe spielen gelernt hatte, so daß er damit den Gesang seiner lebenslustigen Frau begleiten konnte. War das Tagewerk zu Ende oder der Sonntag gekommen, so erschollen fröhliche Lieder in der Hütte des genügsamen, in seiner beschränkten Lebenslage stets heitern und zufriedenen Mannes. Die Kinder hörten zu, sangen mit und spielten dazu auf selbstgefertigtem Instrumente, das nur aus einem Stück Holz bestand, auf welchem mit einem Stab nach Art der Geiger auf- und abgestrichen wurde. Ohne Zweifel wurde der Tonsinn in den Kindern durchs Elternhaus frühzeitig angeregt. Weil der Knabe Joseph sehr früh außerordentliche musikalische Begabung zeigte, wurde er zu seinem Vetter, dem Lehrer Frankh zu Hainburg, einem sehr strengen Manne gebracht, der ihn zuerst in Gesang und allerhand Instrumentenspiel unterwies.

Für seine spätere Kunst war es von großem Vortheil, daß Haydn die Handhabung fast aller Instrumente kannte, ohne auf einem einzigen Virtuos zu werden.

Im Jahr 1740 entdeckte der Wiener Hofkapellmeister Reuter den talentvollen und mit einer sehr schönen Stimme begabten Knaben und nahm ihn nach erhaltener elterlicher Zustimmung mit nach Wien als Chorknaben an der Stephanskirche. Dort erhielt er außer der Unterweisung im Gesang, Clavier- und Violinspiel guten Schulunterricht, seltsamerweise aber keinen theoretischen Unterricht. Nur ein paarmal ließ Reuter ihn kommen und erklärte ihm einiges. Der Knabe componirte aber dessen ungeachtet schon fleißig und versuchte sich sogar an schweren Aufgaben. 1745 wurde auch sein Bruder Michael nach Wien als Chorknabe gebracht und Joseph erhielt die Aufgabe, ihn in den Anfangsgründen zu unterweisen. Mit dem Eintritt der Mutation seiner Stimme war der 16jährige Jüngling sich selbst überlassen; in einem Dachstübchen ohne Ofen und Fenster, darbend und frierend, verschaffte er sich durch Lectionen, Orchestergeigen und Straßenserenaden nothdürftig seinen Lebensunterhalt, dabei jede freie Stunde dem Studium der Composition widmend.

Als 18jähriger Jüngling versah er auf einige Zeit beim ital. Gesanglehrer Porpora die Stelle eines Accompagnisten in dessen Gesangstunden, wurde ganz wie ein Diener behandelt, erhielt aber einigen Compositionsunterricht und wurde durch Porpora mit Wagenseil, Gluck und Dittersdorf bekannt. Nun fingen auch seine Compositionen an, sich zu verbreiten, zunächst Claviersonaten durch Abschreiben. Ins Jahr 1751 fällt sein erster, rasch vergessener Opernversuch „Der krumme Teufel.“ — Die erste Anregung zur Composition eines Streichquartetts gab ihm K. J. v. Fürnberg, der auf seinem Landgute Weinzierl kleine musikalische Unterhaltungen veranstaltete. Hayd'n schrieb sein erstes Quartett D-dur (1755). Baron Fürnberg verschaffte ihm 1759 die Musikdirektorstelle der Privatkapelle des Grafen Morzin zu Lukavec bei Pilsen, und Haydn, mit 200 Fl. Gehalt angestellt, konnte nun daran denken, einen eignen Haushalt zu begründen. Seine Wahl fiel unglücklich aus, denn seine Frau Maria Anna, Tochter des Friseurs Keller in Wien, war herrschsüchtig, zänkisch, bigott und hatte für Musik kein Verständniß. Das harte Loos dieser dazu noch kinderlosen Ehe trug Haydn vierzig Jahre lang (1760—1800), jedenfalls die

einzige Dissonanz seines harmonischen Lebens. — In Lukavec schrieb er 1759 seine erste Symphonie (D-dur). — Leider mußte der Graf bald seine Kapelle auflösen und Haydn war einige Monate ohne Anstellung, bis er 1761 als zweiter Kapellmeister zum Fürsten Paul Anton Esterhazy nach Eisenstadt berufen wurde, wo der Fürst eine Privatkapelle von 16 Mann unterhielt, die aber unter dessen Sohne 1762 vergrößert ward, so daß Haydn 30 Musiker (ohne die Sänger) zu dirigiren und zu instruiren hatte.

Mit dem Jahre 1761 beginnt Haydns fruchtbarste Zeit, in welchem Jahr er mit 400 Gulden Gehalt als Kapellmeister beim genannten Grafen angestellt wurde. Diese Anstellung wurde sehr wichtig für H. durch die quantitativ und qualitativ überreiche musikalische Praxis, die sie ihm auferlegte. Der Fürst besaß eine eigene Oper, Kirchen- und Kammermusik. H. mußte für Alles componiren und arrangiren, jede Produktion selbst einstudiren und leiten.

Bei Esterhazy (im Sommer in Eisenstadt, im Winter in Wien) schrieb H. die Mehrzahl seiner 140 Symphonien und seiner 83 Quartette. Auch nicht weniger als 24 Opern hat Haydn componirt, die sämmtlich verschollen sind. „Schon die Titel derselben: Galatea, Armida, Orfeo, Dido, Orlando verrathen ihren Zusammenhang mit Hasse-Jomellischer Opernschablone. Haydn ist darin nicht mehr als ein anständiger italienischer Opernfabrikant; der Gesang strotzt von Bravourpassagen, die Melodie ist sangbar, aber von einer weichlichen, charakterlosen Umständlichkeit. Am beliebtesten daraus war der für England geschriebene Orfeo“ — so urtheilt Ed. Hanslick.

Haydn war berufen, in einer ganz andern Kunstform als Meister und Muster zu glänzen: in der reinen Instrumentalmusik, in dem Streichquartett und der Symphonie.

Zu den bedeutsamsten und erfolgreichsten Erlebnissen in Haydns Leben gehören seine zwei Reisen nach England, die erste 1790, die andere 1794—95. Durch den Tod des Fürsten Nikolaus Joseph Esterhazy 1790 d. 28. Sept. veranlaßt, wurde die Kapelle aufgelöst. Haydn bekam die ihm im Testament vom verstorbenen Fürsten ausgesetzte Jahrespension von 1000 Gulden und von dessen Erben Anton Esterhazy an 400 Gulden mit Belassung des Kapellmeistertitels. Er verkaufte sein in Eisenstadt besessenes Haus und zog nach Wien und war nun ein ziemlich unabhängiger Mann.

Bald folgte er einem Rufe nach England, um in London die von Salomon gegründeten Professinal-Concerts in Hannover Square zu dirigiren und für dieselben zu componiren. Die Einladung und das Engagement überbrachte der Concertunternehmer und Violinist Salomon im Herbst 1790. Nach langem Zureden willigte Haydn ein und trat mit Salomon am 15. Dec. des genannten Jahres die Reise an. Während seines ersten und zweiten Aufenthaltes in London entstanden Haydns berühmte zwölf „englische" Symphonien, die Oper „Orfeo" und vieles Andere. Der sechszigjährige Haydn mußte unaufhörlich seine Symphonien dirigiren, in Gesellschaften spielen und sich mit Ehren überschütten lassen. Sogar zum „Doctor der Musik" wurde er auf der Universität Oxford graduirt, eine Ehre, die nicht einmal Händel erwiesen war.

Neben reichlichen Einnahmen fand Haydn in England die größte Anerkennung, die von dort aus sich über alle Welt verbreitete. Auch auf seinen Styl blieb der englische Aufenthalt nicht ohne Einfluß: Die Bestimmung für die Londoner Concerte ließ ihn seine Symphonien glänzender, feuriger erfinden, reicher und packender instrumentiren, als er es zuvor gethan. Erst in England gelangte Haydn zu einer größern Bedeutung für die gesammte musikalische Welt.

Reich mit Geld und Ehren beladen kehrte Haydn 1795 aus England nach dem Continent zurück und schlug seinen Wohnsitz in Wien auf, welche Stadt er bis an sein Ende auch nicht wieder verlassen hat. —

Das Beste und für die Kunst jedenfalls das Bedeutsamste des Aufenthalts Haydns in England bestand darin: daß ihm dort der Text zu dem Oratorium „Die Schöpfung" zur Composition angeboten wurde, welches Gedicht (The Creation) schon lange vorher von Lidley aus Milton's verlorenem Paradies noch zusammengestellt und nach einer unverbürgten Tradition für Händel ursprünglich bestimmt war. Haydn ließ den englischen Text, den er mit aus England brachte, in Wien von seinem Freunde, Kaiserl. Bibliothekar Baron Gottfried van Swieten ins Deutsche übertragen, machte sich denselben musikgerecht und begann 1797 die Composition desselben; im April 1798 war das Werk vollendet.

Das großartige Meisterwerk war das allgemeine Tagesgespräch und aufs höchste gespannt war die Erwartung, welcher Nation die Ehre der ersten Aufführung zu Theil werde. H. schwankte An-

fangs, ob er die Schöpfung für Wien oder London bestimmen sollte. Da traten zehn kunstsinnige Männer aus dem österreichischen hohen Adel zusammen und sicherten Wien die Ehre der ersten Aufführung.

Am 19. März 1799*) wurde Haydns Schöpfung im Burgtheater zu Wien unter des Componisten Leitung zum ersten mal aufgeführt. Unbeschreiblich war der Enthusiasmus, mit welchem dieses Werk aufgenommen wurde. Alle Zuhörer waren tief ergriffen und der Beifall ein ungeheuchelter. Haydn selbst gestand, daß er die Empfindungen nicht zu schildern vermocht, die ihn durchdrungen hätten, als die Aufführung ganz seinen Wünschen entsprochen und das gerührte Publikum in größter Stille jedem Tone gelauscht habe. „Bald war ich" äußerte Haydn „eiskalt am ganzen Leibe, bald überfiel mich eine glühende Hitze, und ich befürchtete mehr als einmal vom Schlage gerührt zu werden. Die sehr bedeutende Einnahme v. 4088 Gulden überließen unverkürzt die edelmüthigen Unternehmer dem Componisten. Nicht minder glänzend war die zweite Aufführung auf dem Nationaltheater zu Wien im December 1799. Dem Institut zur Unterstützung für Tonkünstlerwittwen in Wien floß dadurch die Summe von 5000 Gulden zu.

Die Wirkung dieses Oratoriums war eine bisher noch nicht dagewesene. Mit unbeschreiblicher Schnelligkeit ging es durch alle Welt

Jedem Ohre klingend,
Keiner Zunge fremd.

In England war es das erste Oratorium, welches nach Händels Tonschöpfungen — die bekanntlich bis auf den heutigen Tag die unbedingte Suprematie einnehmen — einen großen Erfolg aufzuweisen hatte.

Nachdem in London und Dublin die Schöpfung mit rauschendem Beifall aufgeführt, wurde sie in Paris in pompöser Weise aufgeführt und begeistert aufgenommen, sogar eine Denkmünze auf Haydn geprägt und demselben ehrfurchtsvoll nach Wien überbracht. In Italien war der Jubel grenzenlos. In Amsterdam wurde „De Schepping" in holländischer Uebersetzung zu

*) So besagt der erhaltene Theaterzettel und lauten alle frühern Angaben; nicht aber am 29. April 1798 und nicht im Fürst Schwarzenbergschen Palais war die Aufführung.

Gehör gebracht. Ja selbst das damals so entfernte Petersburg wollte nicht zurückbleiben und führte in italienischer Uebersetzung Haydns Werk auf und dort setzte man auch zur Erhöhung des Effekts noch — russische Hörner hinzu!

So durchlief in kurzer Zeit das neue Werk die ganze civilisirte Welt, entzückte überall nicht allein die Kenner und Musikfreunde, sondern auch das große Publikum und machte seinen Schöpfer (nächst Mozart) zum gefeiertsten Tondichter seiner Zeit.

Was auf dem Felde dramatischer Musik die Zauberflöte, war auf epischem Gebiete die Schöpfung: beide Werke sind von klassischer Musik die volksthümlichsten geworden.

Es ist aber auch in dieser scheinbar einfachen und doch so tief zum Herzen dringenden Musik ein gutes Stück unendlichen Genies. Eine solche erschütternde Kraft der Chöre, wie sie Haydn in seiner „Schöpfung" auf uns wirken läßt, haben außer ihm nur die beiden Heroen Händel und Bach zu erreichen vermocht. Heute noch, nachdem fast ein Säculum seit seiner Entstehung verflossen ist, wirkt dieses Werk in der überzeugendsten und überwältigendsten Weise auf seine Zuhörer. Der Eindruck dieses genialen, kunstreichen wie populären Werkes, voll unverwüstlicher Jugendfrische und inniger Heiterkeit des Geistes, voll reicher Phantasie, voll Tiefe und freudigstem poetischem Aufschwunge des Gemüths, scheint unwandelbar in seinem beredten, herzgewinnenden Zauber. Haydn componirte, „daß es im Herzen sitzen bleibe," nicht daß es Nerven und Sinn aufrege. Und wie er in dieser Weise ein Vorbild bleibt, so auch in dem sittlich reinen und bescheidenen Sinne, mit welchem er der Kunst diente. Bemerkt sei: daß in der „Schöpfung" schon die in unsern Tagen so viel angegriffenen Tonmalereien vorkommen; sie sind oft noch recht naiv, aber immer treffend angewendet, um von dem im Text behandelten Gegenstande ein musikalisches Bild im Allgemeinen zu geben, ohne in Spielereien und Aeußerlichkeiten zu verfallen.

Und Alles ist bei Meister Haydn nicht gesucht und ergrübelt, sondern von seinem hohen Genius eingegeben, — ein Beweis mehr, wenn es dessen noch bedürfte: daß das wahre Genie stets seine eigenen Wege geht und Dinge vorausnimmt, die ganz zu verstehen erst den spätern Geschlechtern vorbehalten ist.

Es giebt eine Anzahl Musiker und darunter nicht unbedeutende Talente, die mit offnem Wort Haydns Werke auf den Aussterbe-

Etat setzen. Aber Haydn's Genius in seinen Werken wird alle die „nervösen Hirngespinnste unserer Zeit überdauern, deren Eigenthümer das in Wahrheit und Einfachheit Schöne, Vollendete und geistig Unvergängliche in der Kunst nicht zu begreifen vermögen." Bei den eminenten Erfolgen und der hohen Verehrung, die Haydn genoß, blieb er der bescheidenste Künstler. Rührend ist die naive Bescheidenheit, mit welcher der große Meister von seinen Oratorien sprach. An Breitkopf schrieb er bei Uebersendung der Schöpfungs-Partitur zur Drucklegung im Jahre 1799:

„O Gott, wie viel ist noch zu thun in dieser herrlichen Kunst! Die Welt macht mir zwar täglich viele Complimente, auch über das Feuer meiner letzten Arbeiten, aber Niemand will mir glauben, mit welcher Mühe und Anstrengung ich dasselbe hervorsuchen muß. Nur das wünsche ich und hoffe auch ich alter Mann, daß die Herren Recensenten meine Schöpfung nicht allzu strenge anfassen und ihr dabei zu wehe thun mögen!" —

Haydn hat, gleich den Tonheroen Händel und Gluck, das seltene Glück genossen, daß seine Schöpferkraft im hohen Alter nicht erlosch, sondern sogar sich noch in größter Kraft bewährte. Als er 1797 seine Schöpfung componirte, zählte er bereits fünfundsechzig Jahre; man durfte annehmen, daß er mit diesem bedeutenden epochemachenden Werke seine künstlerische Thätigkeit beschlossen habe. Da erschien jedoch vier Jahre später ein neues Oratorium, die Jahreszeiten (1801), welches nach Thomson's berühmtem Gedicht „The seasons," übersetzt von G. van Swieten, componirt wurde und in Bezug auf geniale Erfindung dem vorangehenden gewiß nicht nachstand, hinsichtlich der geistigen Frische es sogar noch übertraf. Welche kindliche Gemüthsart mußte sich dieser gottbegnadete Künstler zu bewahren gewußt haben, daß er in so rührender Weise der unschuldigen Liebe von Hannchen und Lucas (in den Jahreszeiten) Ausdruck zu leihen vermochte! Wie warm und lebenswahr sind die Schilderungen der Naturscenen gelungen, wie einfach und absichtslos, und trotzdem mit welcher Treue weiß er die verschiedenen Jahreszeiten zu charakterisiren und die Vorgänge darin musikalisch zu illustriren! (Solche Programmmusik kann man sich schon gefallen lassen!) Da ist nirgends mit ängstlicher Sorgfalt gegrübelt, im Gegentheil der nie versiegende Born der Melodik läuft in einer

solch anmuthigen und ungekünstelten Weise, daß jedem Hörer das Herz vor Freude schwillt. Allgemeines Entzücken haben die Haydn'schen Jahreszeiten schon bei ihrem Erscheinen hervorgerufen und die nämliche Wirkung übt dieses Oratorium noch heute aus.

Am 24. April 1801 fand die erste Aufführung der Jahreszeiten statt und zwar im Palais des Fürsten Schwarzenberg.

„Die „Jahreszeiten“ sind das frischeste Werk des ewig jungen Meisters, das er in seinem 69. Jahre schrieb, also in einem Greisenalter, das andern Componisten blos noch eine spärliche Nachlese erlaubt. Darin war er Händel ähnlich, der auch als Siebenziger sein Bestes, seine Oratorien schrieb. Wie sehr auch die musikalische Ausdrucksweise seit dem Erscheinen der Jahreszeiten sich geändert, besonders Harmonie und Instrumentation eine Erweiterung und Bereicherung erfahren haben, so hat doch dieses Werk bis heute, wie der Zudrang zu den Aufführungen beweist, von seiner Anzugskraft und Wirkung nichts verloren. Der glücklich gewählte Stoff und dessen geschickte Ausgestaltung sagte der künstlerischen Persönlichkeit und Gefühlsweise des Altmeisters zu und begeisterte ihn zum Schaffen eines Werkes, in welchem sich seine Eigenthümlichkeit in liebenswürdiger Weise offenbart. Die Empfindungen, welche in dem Menschen bei seiner Thätigkeit in der Natur, beim Wechsel der Jahreszeiten angeregt werden, bringt Haydn in lebendig wechselnden, festgezeichneten und mit warmen Farben gemalten Bildern zum Ausdruck. Mit heiterm Herzen, zugleich aber auch mit ernst männiglicher Kraft erfaßt der Componist das Naturleben. Die freundlichen Erscheinungen der Natur und des Landlebens, das Einziehen des Frühlings, die frische Arbeit in Flur und Feld, die lustige Jagd und das fröhliche Winzerfest mit Singen, Tanzen und Trinken giebt ihm Veranlassung zu den in heiterer Farbenpracht glänzenden Schilderungen. Daran schließt sich die mit unbeschreiblicher Anmuth und frischem Humor ausgestattete Scene in der Spinnstube, wo das Rädchen schnurrt und nach vollbrachter Arbeit Hannchen ein muntres Geschichtchen erzählt. Mit tiefer Innigkeit ist die Liebe Hannchens und Lukas dargestellt. Aber auch die erhabenen und furchtbaren Erscheinungen in der Natur, wie der Aufgang der Sonne und das Gewitter, finden den ergreifenden Ausdruck nicht weniger, wie die tief ernsten und traurigen Regungen des menschlichen Geistes und Herzens, wie uns die Instrumental-Einleitung zum Winter und die Arie des Lukas und

ganz besonders die des Simon in derselben Abtheilung des Werkes darthun. Hier zeigt sich eine Auffassung, wie sie nur einem kräftigen und gefaßten männlichen Geiste eigen sein kann. Bezeichnend für das tief religiöse Gemüth des Meisters und von überaus sympathetischer Wirkung für den Zuhörer ists endlich: daß alle musikalischen Schilderungen mit Dank- und Lobgesängen auf Gott schließen. —

Haydns Lebenslage hatte sich, namentlich durch die in England gemachten Ersparnisse bequem und gemächlich gestaltet. Er kaufte sich ein Haus mit einem Gärtchen in der Wiener Vorstadt Gumpendorf, nahe der Mariahilfer Linie; dort sind die Schöpfung und die Jahreszeiten geschrieben.

Allmählich stellten sich aber die Gebrechen des Alters ein, seine Arbeitskraft ließ nach und er vermochte in seinen letzten Lebensjahren nur selten das Zimmer zu verlassen. Am 27. März 1808 erschien er zum letzten mal öffentlich in jener denkwürdigen Aufführung der Schöpfung, die zu einem so außerordentlichen, alle Herzen erschütternden Triumph für ihn wurde.*)

*) Schon wartete eine glänzende Gesellschaft von 1500 Menschen im Universitätssaale, die ihre Concerte mit der Schöpfung beschließen wollte, auf den Anfang, als Haydn auf einem Lehnsessel in den Saal getragen wird, begleitet von den Vorstehern des Concerts, von Salieri, Beethoven und andern berühmten Componisten, die am Portal ihn empfangen hatten. Die Fürstin Esterhazy und andere Damen vom höchsten Range nahmen ihn in ihre Mitte. Er sah sich umringt von seinen Schülern, von Künstlern und ausgezeichneten Standespersonen. Von Allen, die sich ihm näherten, erhielt er die aufrichtigsten Beweise ihrer Hochachtung, der zartesten Sorgfalt für sein Alter und der Freude, daß es ihm vergönnt sei, noch diesen Tag zu erleben. Kaum hatte der Arzt Ritter Capellini die Bemerkung gemacht, daß Haydns Füße nicht gehörig bedeckt wären, als die kostbarsten Shawls dargebracht wurden, sie zu umhüllen. Deutsche und italienische Gedichte empfing Haydn, und war tief gerührt über die mannichfachen Beweise inniger Verehrung, die ihm von allen Seiten entgegenkam.

Die Aufführung seines Meisterwerks nahm ihren Anfang, nachdem Salieri den Meister begrüßt hatte, um seine Befehle zu empfangen. An der Spitze des Orchesters stand der genannte Componist und Hofkapellmeister, am Flügel saß Conradin Kreutzer. Clementi spielte erste Violine. Fräulein Fischer, Weinmüller und Radichi als Solosänger, eine beträchtliche Anzahl Choristen und über 80 Instrumentisten boten ihre vereinten Kräfte auf und wurde das Werk mit innigster Hingabe, so recht con amore exekutirt. Bei der nach unmerklicher Vorbereitung mit wenig wirkungsreichen Accorden einherschreitenden, plötzlich über-

Die Schreckenstage von Wien 1809 mußten den alten, Oesterreich mit ganzer Seele ergebenen Mann zu Boden werfen. Beim Einmarsch der Franzosen am 10. Mai und Hören der um sein Haus fliegenden Kartätschen stürzte er zitternd zusammen. Doch spielte Haydn noch täglich die von ihm componirte österreichische Nationalhymne „Gott erhalte Franz den Kaiser", die er seine liebste Composition nannte, bis am 31. Mai 1809 sein Auge brach.

Zu seiner Leichenfeier erklang das Requiem seines jüngern Freundes Mozart, den zu überleben ihm großer Schmerz war. —

Haydns außerordentliche Bedeutung in der Musikgeschichte ist die, daß er der Schöpfer der modernen Formen der Instrumentalmusik ist. Sein Verdienst ist es ferner, die Orchesterinstrumente individualisirt und zum selbstständigen Reden gebracht zu haben. Es sind nicht nur Töne und Accorde, die wir in seinen Symphonien hören, sondern lebende Wesen von verschiedenem Charakter und Temperament, die eine lebhafte Conversation führen. — Eine Klarheit und Frische, vorwiegend heitere Melodie mit entsprechender niemals überladener Harmonie, zeichnet alle seine Meisterwerke aus. Ein Eigenartiges in seiner Musik ist der Humor, eine „harmlose Fröhlichkeit, welche auch durch Thränen lächelt."

Grausen und Entsetzen, weltschmerzliche Grübelei und Nachtbilder des menschlichen Empfindens — worin sich heutige Componisten nur gar zu sehr gefallen, sucht man bei ihm vergebens. Heiterer Himmel, gute Laune ist bei ihm vorherrschend, ohne jemals banal zu werden und in gemeine Fröhlichkeit auszuarten. Wie ein erquickender frischer Maienmorgen wirkt darum seine Musik bis zur Gegenwart auf unbefangene, nicht von Unmusik angekränkelte und übersättigte Zuhörer.

In seinen zwei Oratorien, die eigentlich große Cantaten zu nennen sind, hat er zwei prachtvolle Denkmäler hinterlassen und eine neue Bahn eröffnet, auf welcher noch lange die schaffenden

---

raschenden Stelle „Es werde Licht!" brachen die Zuhörer in den lautesten Jubel aus. Haydn machte mit der Hand eine Bewegung gen Himmel und sagte gerührt: „Es kommt von dort!" — Seine Thränen flossen stärker; er fühlte sich zu matt um länger zu bleiben. Zugleich regte sich in ihm die Besorgniß, daß ihm ein anhaltender Sturm von Empfindungen auf seine Gesundheit nachtheilig wirken möchte. Er ließ sich daher nach dem Schluß des ersten Theils der Schöpfung auf seinem Lehnsessel heimtragen. Mit Thränen im Auge nahm er Abschied, um nie wiederzukehren. An der Thür streckte er noch einmal gegen das Orchester segnend seine Hand aus. —

Künstler fortschreiten und Neues bilden sollten. Freilich können die angehenden Componisten von Haydn die Naivität des Schaffens nicht erlernen, aber doch bemühen sollten sie sich, des Dichters Mahnung zu befolgen, die gerade in unsern Tagen nicht genug wiederholt werden kann:

Bleibt der Natur getreu,
Pflegt nur die wahre Kunst
Und flieht den eiteln Dunst
Unnützer Künstelei!
Singt für Gefühl und Ohr,
Nicht blos für den Verstand:
So hebt in jedem Land
Das Herz euch hoch empor.

X.

Das Oratorium nach Haydn bis Mendelssohn.

Die ersten fünfzehn Jahre des neunzehnten Jahrhunderts waren traurig für die friedliche Kunst. Gewaltige politische Ereignisse nahmen den Sinn der Zeitgenossen zu sehr in Anspruch, und Kriegsdrangsale verhinderten, daß man sich der frommen Muse hätte hingeben können. Und doch wurde durch jene Tage der Noth und des Druckes der Geist des Fortschrittes, ein kräftiger patriotischer Volksgeist der Deutschen geweckt und der Sinn für Höheres und Edles belebt. Auf die Tonkunst konnten solche gewaltige Vorgänge nicht ohne Rückwirkung bleiben; ein freier Geist regte sich in den Tongestalten, der Zopf ging verloren und besonders war es die Instrumentalkunst, die mit Meister Beethoven den größten Aufschwung nahm, ja man möchte behaupten, daß dieser Tonheros ohne Revolution nicht das geworden wäre, was er ist.

Nach jenen politischen Stürmen bearbeitet die junge Literatur den Boden mit frischer Kraft — die Romantik tritt zu Tage bei unsern größten deutschen Dichtern. Dieses romantische Gebiet betraten auch wenig später die Tonkünstler, neben Beethoven Ch. Weber, Marschner, Schubert, Spohr, Mendelssohn, Schumann.

Die Romantik mit ihren bald lieblich duftenden, bald grauselich-schauerlichen Gebilden wurde der Ton der neuern Zeit. Den

Teufel in Person erscheinen zu lassen (im Freischütz, im Faust, auch im „Weltgericht“ erscheint er mit großem Gefolge der Verdammten), oder doch wenigstens Geister heraufzuführen (Hans Heiling, der Berggeist) — das war interessant; das von der Einbildungskraft ausgemalte und gefürchtete Wesen wirklich vor sich zu haben, weckte das Gefühl eines angenehmen Grauens, und wird nicht noch jetzt die größte Schaulust im Publikum erregt, wenn der Geist, der stets verneint, sich einmal auf den Bretern zeigen darf.

Alle Oratorien, die in diesem Zeitraum von 1800—1836 zu Tage treten, sind ohne große Kunstbedeutung und der Art, daß sie nicht lebensfähig sich erhalten konnten.

Mehr oder weniger waren es Ausläufer des haydnschen Oratorienstyls, aber ohne Haydns Geist, — weniger Nachahmungen der Händelschen, und gar nicht von Bachs Werken.

Neues ist im Ganzen nichts hinzugekommen; nur in den Arien zuweilen reizvolle oder sentimentale Melodiebildung, dazu aber eine vollere, zuweilen betäubende und das Melodische überdeckende und erstickende Instrumentation. Sologesänge aller Art machen sich breit, aber das Lyrische zu lang fortgesetzt — bekanntlich eine deutsche Untugend — macht Langweile. Dramatische Chöre werden selten angetroffen und trotz aller unvermeidlichen Fugen darin reicht keiner dieser Chöre an Bach oder Händel heran.

Vor allen aber ist die Kunst, ein gutes Recitativ zu componiren, in welchem vor Gluck wohl Händel und Bach leuchtende Vorbilder bleiben, immer mehr abhanden gekommen. Im Betreff der Textfassung ist große Nüchternheit eingetreten. Die Bibelsprache und der Choral war daraus ganz entfernt.

Nach diesen allgemeinen Erscheinungen wollen wir nur die Oratorienkomponisten und ihre Werke vorführen.

Am Eingange des Jahrhunderts begegnen wir dem großen Tondichter Ludwig van Beethoven, der in seiner Jugend (1800) sich auch an einem Oratorium „Christus am Oelberge“ versuchte, das 1803 zum ersten male zur Aufführung kam. Ausgestattet mit manchen Schönheiten und etlichen Beethovenschen Zügen der Genialität, ist es doch im Ganzen ein Werk, das zu den nicht gelungenen, ja zu den verfehlten des Meisters zählt und darum bald verschollen ist. Verfehlt darin ist, daß er den Heiland in langen Coloratur-Arien auftreten läßt; in England, wo das theatralische Vorführen biblischer Personen streng verboten und auch in

Händels Messias umgangen ist, würde ihm dieses den härtesten Tadel einbringen; auch das religiöse Gefühl der Deutschen muß solchen Operntand, wie er in diesem Opus nicht wegzuleugnen ist, als verletzend zurückweisen. Die Chorsätze darin sind unbedeutend und wirkungslos. Und so ist das ganze Gesangwerk ein verfehltes, ein „verkümmertes Oratorium," wie Ambros mit Recht es bezeichnet.

Beethoven selbst hat sich von demselben wenig befriedigt gefühlt, was daraus hervorgeht, daß er zu verschiedenen Malen daran gearbeitet und geändert hat. Den „Meister aller Meister," wie er den Händel so gern in Ehrfurcht nannte, hat er in dieser Arbeit in keiner Weise erreicht. Für die kirchliche und dramatische Musik, überhaupt für Vocalmusik scheint sein Genius ihn nicht bestimmt zu haben; fühlte er vielleicht es selbst, daß er nach Vollendung seiner einzigen, aber unerreichten Oper Lenore (Fidelio) nicht wieder auf dramatisches Gebiet sich begab? Will man den Franzosen in ihrem Urtheil darüber beipflichten, so wäre auch diese kostbare Oper am Ende nur eine Symphonie mit untergelegten Worten.

Verehren wir in diesem Riesengeist den Vollender der Instrumentalmusik, den größten Meister der Symphonie, die nach ihm bis heute nicht wieder erreicht worden ist, und lassen wir sein Oratorium ruhen!

Wir haben nicht Grund, diesen edeldenkenden Künstler eines kirchlich-ungläubigen Sinnes zu zeihen oder gar den Vorwurf des „Atheisten", welchen er vom frommen Haydn erfahren mußte, zu wiederholen: da wir aus seinen Tonwerken wie aus seinen Aussprüchen vollständig von seinem tief-religiösen Gemüthe überzeugt sind. Das Ausdrucksmittel seiner Religiosität war ihm einzig und allein die Symphonie, in ihr dankt und betet er zu seinem Gott. Man denke nur an seine Neunte: eine wahre Symphonie-Cantate mit dem Schlußchor: „Brüder, überm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen," — oder an seine Pastoral-Symphonie, sein Quartett mit dem Dankgebet im lydischen Modus, an den Gefangenen-Chor in Lenore, und an so manches seiner wunderbar tiefsinnigen Adagio's, das den Hörer ebenfalls zum frommen Händefalten stimmt und ruft. Solche Musik konnte nur ein religiöses Gemüth erfinden und nur ein religiöser Künstler in seiner Tonsprache wiedergeben.

„Musik ist höhere Offenbarung, als alle Weisheit und Philo-

sophie" — mit diesen Worten hat der große Feuergeist Beethoven gesagt: daß ihm das musikalische Schaffen die höchste Geistesoffenbarung, die unmittelbarste Aeußerung des innersten Lebens und der innern Seelenbewegtheit war, — daß er alles, was er innerlich durchleben und durchkämpfen mußte, was seinen Geist bedrückte und gefangen nahm, nicht anders als durch Töne und Gestalten mächtiger Tongebilde äußern und loswerden konnte. Zugleich hat der größte Instrumentalkomponist damit angedeutet: daß in den kunstvoll aufgebauten Instrumentalwerken etwas mehr enthalten ist, als bloßer Tonstoff und leeres Formenspiel, — daß in der edelgefügten schönen Form ein geistiges Etwas, ein höheres Idealleben pulsire, welches unmittelbar sich dem mittheilt, der reinen Sinnes und empfänglichen Herzens ist, das Kunstwerk so in sich aufzunehmen, wie der Künstler es darbietet.

Ein Mann von Welt, der als musikalischer Gesellschafter und Freund von Fürsten und Staatsmännern die Kunst des Umgangs verstand und dabei ein tüchtiger Musiker, ja der geliebte Schüler des Jos. Haydn war, fand bei allen seinen Reisen und längerem Aufenthalte als Concertgeber und Kapellmeister in Petersburg, Kaiserlich Brasilianischer Hofkapellmeister, später in Portugal, am längsten in Paris lebend und England wie Italien durchreisend, — gar noch Zeit zu einer Unzahl musikalischer Compositionen, darunter auch die Oratorien: „Das Gesetz des alten Bundes" (in England bekannt unter dem Titel „Mont Sinai"), die Triologie „Grablegung, Auferstehung und Himmelfahrt Christi," „David" und die Cantaten „Pfingsten" und „der Ostermorgen."

Wer war dieser berühmte Mann? Siegmund Neukomm, geb. zu Salzburg 1778 und nach einem vielbewegten Leben gestorben 1858 in Paris.

Seine Musik ist durchweg fließend und nicht uninteressant geschrieben, auch sehr leicht ausführbar, aber dennoch hat sie keinen Anklang und keine Verbreitung gefunden, höchstens daß man noch zuweilen einem Chor von Neukomm auf einem Kirchenzettel begegnet.

In seinen Chorwerken hinneigend zum Palestrina-Styl, der ihm in Salzburg durch seinen Lehrer Mich. Haydn bekannt worden, ist er als letzter Ausläufer dieser Kunstrichtung zu bezeichnen; aber in ihm lebt weder der kirchlich fromme Katholik, noch ein felsenfester

Protestant, also nichts von Palestrina und nichts von Bach, überhaupt nicht der göttliche Funken des Genies. So ists gekommen, daß die Kunstwelt seine Musik hat fallen lassen.

Der Liederkönig Franz Schubert hat mit seinem „Lazarus“-Fragment ein seinem Naturell sehr fern liegendes Gebiet betreten und einen Versuch ganz eigner Art gemacht, dem wohl manche interessante Wahrnehmung, nicht aber eine künstlerische Befriedigung abzugewinnen ist. Schubert hat sein Oratorium nicht in dem Style angelegt, welcher zur Behandlung biblischer Stoffe historisch berechtigt und erfahrungsmäßig angezeigt erscheint. Er hat sich entschieden auf ein romantisches Gebiet begeben; seine Musik bewegt sich innerhalb jener süß-unstäten Stimmung, jenes zauberisch-narkotischen Duftes, jener halbdunkeln Mystik, die später theilweise in Wagner, theilweise in Schumann ihren Gipfelpunkt und ihre Opfer gefunden hat, so daß uns Lazarus wie eine Vorahnung der Gestalten aus „Paradies und Peri,“ der Rose Pilgerfahrt und der Wagnerschen Elisabeth und Elsa erscheinen will. Ob aber eine Episode aus der heil. Schrift, sei es auch eine ihrer Natur nach rein lyrische, dieser zwischen morgen- und abendländischer Musik schwebenden Behandlung mit Recht unterworfen sein konnte? das vermögen wir nicht einzusehen. Wir halten nun einmal an dem Grundsatze fest: daß der Componist eines Oratoriums sich den historisch berechtigten Anforderungen anzuschließen hat und können ihm kein subjectives Vorgehen auf diesem Kunstgebiete zugestehen.

Bei der Vorführung dieses Fragments in Concerten von 1860—1875 ließ sich eine gewisse Monotonie nicht wegleugnen, die theils aus der Natur des im hohen Grade uninteressanten Textes entspringt, theils in der recitativisch-ariosen Behandlung, die Schubert namentlich im Anfange vorwalten läßt, ihren Grund hat; daher die reichen melodiösen Schönheiten beim Anhören nicht zu voller Geltung gelangen. Daß aber solcher Reichthümer in einem Schubertschen Fragmente mehr enthalten sind, als in der gesammten Opuszahl mancher beliebten Componisten der Neuzeit, unterliegt keinem Zweifel. —

„Mirjams Siegesgesang“ für Solo und Chor componirt von Franz Schubert (instrumentirt für großes Orchester von Naret-Koning), ist eine schöne, wirksame Composition, welche ebenfalls auf modernem Boden steht. Der Durchgang der Israeliten durchs rothe Meer liegt der Dichtung (von Grillparzer) zu Grunde.

Musikalisch trefflich hat Schubert die Schrecken des herannahenden Meeres gemalt, das den Pharao und dessen Krieger in seinen Wellen begräbt. Freudig fromm erklingt der Jubel der Geretteten, der in Dankesliedern zum Höchsten aufsteigt. Ein fugirter Satz macht den Abschluß.

Der deutsche Geigerkönig und vortreffliche Kapellmeister Louis Spohr (geb. 1784, gest. 1859 zu Kassel) trat als Oratoriencomponist mit drei Werken hervor: „Die letzten Dinge“ (1826), „Des Heilands letzte Stunden“ (1828) und „Der Fall Babylons“ (1840). Wie in allen seinen reizenden Instrumentalkompositionen und Opern blieb der große Geigenvirtuos und talentvolle Componist auch in seinen oratorischen Werken seiner weichlich-seriösen, elegischen Ausdrucksweise getreu, die in zu reichlicher Verwendung des Chromatischen und Enharmonischen ihren Grund hat; wie viel schöne und wahre Musik auch darin enthalten, fanden diese geistlichen Tonwerke wenig Anklang. In Deutschland seit 1850 höchst selten, werden sie noch zuweilen in England mit englischen Texten gehört. Eine große Andacht und Religiosität ist dem hochbegabten Tondichter hier wie auch in andern Werken eigen und die Wahrheit des Ausdrucks in schöner Form sind die anerkannten Vorzüge dieses Componisten. Gleichgestimmte Seelen werden an diesen wahrhaft edel empfundenen und klargeformten Tonwerken noch immer Erhebung finden.

Zu sehr der Richtung seiner Zeit huldigend und zu viel schreibend war Friedrich Schneider, der Dessauer Hofkapellmeister (geb. 1786 zu Waltersdorf in Sachsen, † 1853 in Dessau). Der auf allen Gebieten der Tonkunst sehr routinirte Meister war ganz der Mann seiner Zeit, effektvolle, schaurig-tragische Oratorienmusik, die zuweilen zu sehr an Webers Wolfsschlucht erinnert, zu schreiben und wurde sie in erster Zeit von den nach solchen Werken Dürstenden freudig begrüßt. — Vor allen war es das „Weltgericht“, vor 1820 entstanden, das mit seinen mark- und beindurchdringenden und seiner ganz angemessenen Musik die Runde durch ganz Deutschland machte und seit 1820 bis 1849 oft zu hören war. Außerdem hat Schneider noch eine ganze Reihe Oratorien componirt, die unten im Anhange verzeichnet stehen; sie finden aber sehr wenig Beifall und sind jetzt so gut wie nicht mehr gekannt.

Manches Schöne und Gute hat Schneider in seinen Oratorien gegeben, besonders kräftige Chöre mit glänzender Instrumentation, und liebliche Arien und Decette. In seinem Styl schließt er sich gern an Haydn an, ohne dessen Tonpoesien zu erreichen, hat aber doch überall eine Frische und Jugendkraft, um die ihn Mendelssohn beneiden könnte. Jedenfalls hat Schneider seine großen Verdienste, besonders als tüchtiger Theoretiker und Lehrer seiner Musikschule, darin er ausgezeichnete Musiker heranbildete. Gegen seine Oratorien ist aber die undankbare Welt zur Tagesordnung übergegangen. Seine Werke mußten erfahren, daß es eine sehr bedenkliche Sache ist, auf den zeitweiligen Modegeschmack zu speculiren. Sie sind alle zur Ruhe niedergelegt.

Nicht so anerkannt von seinen Zeitgenossen wurde ein Talent, das im Stillen sich herangebildet und nur genährt durch klassische Vorbilder, allen unschicklichen Prunk und alle Knalleffekte in seinen geistlichen Tonwerken vermied und darum auch nicht sich Geltung zu verschaffen vermochte. Das war der durch seine religiösen Männerchöre hochverehrte Bernhard Klein in Berlin. Von seinen Oratorien sind „Jephta" und „Hiob" im Clavierauszug gedruckt. Sein „David" wurde 1830 auf dem Musikfest in Halle mit großem Beifall aufgeführt. Seitdem hört man nichts mehr von den genannten Werken.

Und doch darf man behaupten: Kleins Oratorien sind vor dem Auftreten Mendelssohns, der sie wohl gekannt und studirt hat, das Beste, was jene Zeit hervorbrachte. Mag man auch Mancherlei daran auszusetzen finden, den Mangel an Phantasie, eine gewisse Trockenheit und ein zuweilen starkes Anlehnen an Händel tadeln. — Eins kann man Klein nicht absprechen: innere Wahrheit und Ueberzeugung, die sich in seinen schönen Sätzen ausspricht.

Klein ist erfüllt vom innigsten Gottvertrauen, von der Zuversicht, daß das Gebet nicht unerhört bleibe, von dem Troste, der von oben in die Seele dringt. In allen Chören und Soli's tritt eine würdige, nicht erheuchelte Stimmung, nicht krankhafte Weichlichkeit, noch weniger geistreich forcirte Behandlung des Textes dem Hörer entgegen. Der Edelsteine viele liegen in Kleins Meisterwerken vergraben. Wird vielleicht noch eine Zeit kommen, daß solche Werke der Vergessenheit entrissen werden?

Ueberblicken wir nochmals die Oratorienkomposition von 1800 bis zu Mendelssohn (1836), so war im Ganzen das Gebiet des biblischen Oratoriums wenig angebaut. Außer einigen edlern Werken von Spohr und B. Klein war es Fr. Schneider, der die damalige Zeit mit seinen oratorischen Werken beherrschte. Es fehlte an einem Meister, der eine bessere Richtung anzubahnen berufen war und dieser kam in Mendelssohn.

XI.

Mendelssohns Verdienste um das Oratorium.

Unter allen Oratorienkomponisten der Neuzeit errang keiner so viel Beifall und Ruhm, als Mendelssohn (geb. 3. Febr. 1809 zu Hamburg, gest. 4. Novbr. 1847 in Leipzig). Ein Mann von großem Talent und hohem Wissen, hat er die Aufgabe gelöst: die Kunstform vergangener Jahrhunderte als etwas Eigenes und Neugeschaffenes wiederzugeben. Ausgerüstet mit großer Erfindung und Schaffenskraft, herangebildet durch fleißiges Studiren eines Bach und Händel, ausgerüstet mit einer von Beethoven und Weber abgelauschten Instrumentationskunst, die er durch selbst erfundene, eigenthümliche Klangmischungen bereicherte, dazu Kenner des Gesanges und darum Meister in der Behandlung der Singstimmen — hat dieser in Deutschland und England gefeierte Liebling Werke von bleibendem Werthe vor allen in seinen Oratorien geschaffen.

Vor allen war es sein „Paulus“ (1836), der Aufsehn erregte und noch jetzt das beliebteste seiner Oratorien ist. Darin giebt Mendelssohn sein Eigenstes in vielen Chören z. B. „Dieser Mensch hört nicht auf“ — „Steiniget ihn“ — „Ist das nicht der zu Jerusalem zerstörte“ — „O welch eine Tiefe des Reichthums“ und „Siehe, wir preisen selig“, welcher letzte Chor an seinem Sarge 1847 in Leipzig gesungen wurde.

Ferner giebt er darin Vergangenes in den nach Bachscher Art harmonisirten Chorälen und dem herrlich figurirten Chore „Unser Gott ist im Himmel“. In den Sologesängen giebt er Modernes, zuweilen mit Händelschen Eigenheiten durchmischt.

Ueber das fein erfundene, tiefgefühlte Ganze ist ein Zauber der wohllautendsten Instrumentation ausgegossen, höchst anmuthig im Chor „Sei uns gnädig“, demüthig bittend in der Arie „Gott sei mir gnädig“, rührend in der Cavatine „Sei getreu bis in den Tod“!

Weniger Glück hatte Mendelssohn mit seinem zweiten Oratorium „Elias“ (1846), gleichwohl ist diese Musik viel frischer und reicher an Erfindung und bietet der Schönheiten durchweg sehr viele. Der unserm Zeitbewußtsein wenig zusagende, jüdelnde Text mag zur Unterschätzung dieser Musik und der geringern Beliebtheit des Werkes beigetragen haben.

Von seinem dritten, kurz vor seinem Tode entworfenen Oratorium „Christus“ sind nur einige Bruchstücke vollendet und im Druck erschienen, die alle den großen Meister erkennen lassen.

Man hat in der Neuzeit an Mendelssohns Musik manches auszusetzen gefunden: man tadelt seine Manier und will es ihm nicht verzeihen, daß er klare, wohlverständliche Musik giebt, die Vielen nicht wild und nicht weltschmerzlich genug erscheint; trotz alledem wird er ein Musiker bleiben und zwar kein gewöhnlicher.

Gestehen wir auch zu, daß Mendelssohns Werke nicht in die Reihe jener genialen Kunstproduktionen gehören, welche den Kreis unserer Kunstüberlieferungen durch Entdeckung neuer Gebiete erweitert haben, so sind es doch rühmliche und gelungene Versuche, eine Kunstform, die man mit Bach und Händel für abgeschlossen hielt, zu neuem Leben erweckt zu haben.

Mendelssohn war ein musikalischer Regenerator, niemals ein Revolutionär. Er componirte nach den besten, allgemein anerkannten Grundsätzen der Kunst, nicht nach neuen Systemen, die in ihren Principien noch zweifelhaft, in ihrer Anwendung noch unerprobt sind.

Aber seine musikalischen Gedanken und Tonbilder, die in klaren, durchsichtigen überkommenen Formen erscheinen, waren immer neu und eigenthümlich. In einer gährenden Epoche, wo wahre und eingebildete Genies nach neuen Zielen ringen, muß es Geister geben, die das anerkannte Gute überall festhalten und zeigen: daß auch innerhalb der gewohnten Formen immerfort neue und schöne Gedanken dargestellt werden können. Ein solcher Geist war Mendelssohn.

Er lehnte sich als Oratorienkomponist an Bach und Händel an, aber in Bezug auf musikalische Erfindung und Instrumentation

suchte er die biblischen Vorgänge unserm musikalischen Geschmacke anzupassen, sie unserer modernen Weltanschauung mundrecht zu machen. Die fromme Stimmung und Gläubigkeit eines Bach verband er mit warmem, oft dramatisch zu nennendem Ausdruck. Hat er die alten Meister, besonders in der Erhabenheit ihrer Chöre, auch nicht zu erreichen vermocht, so wußte er doch seine Oratorien durch wirksame Orchestration und gedrängte Form auch dem großen Publikum, für welches diese Gattung von Musik mehr wie jede andere bestimmt ist, annehmbar zu machen.

Wie vortrefflich ihm dieses edle künstlerische Streben gelungen ist, dafür spricht das große Aufsehen, das seine Werke bei ihrem ersten Erscheinen überall machten; in der gesammten Musikwelt wurden sie mit ungeheucheltem Interesse aufgenommen und ihren Schöpfer stellte man in die Reihe der ersten Komponisten aller Zeiten. Ein noch besseres Zeugniß für die Bedeutung der Mendelssohnschen Oratorien und den Erfolg seiner Bestrebungen ist die Wahrnehmung, daß diese Tonschöpfungen noch heute, wie zur Zeit ihrer Entstehung auf jeden Hörer, der für ernste, schöne und gesunde Musik empfänglich ist, eine ungeschwächte Wirkung ausüben. Der „Paulus", dem christlichen Bewußtsein viel näher stehend, als der alttestamentliche „Elias", wird seine ungeheure Wirkung nicht verfehlen, so lange es sittlich gebildete Menschen giebt. —

Daß nach 60 Jahren Mendelssohns Oratorien noch in aller Welt geliebt und gern gehört werden, wäre wohl Beweis genug für die Meisterschaft in der schönen Form und der Empfindung herrlicher Melodien, die insgesammt große Innigkeit athmen und mit einer Noblesse angethan sind; sogar ein gewisses Feuer ist dieser Musik nicht abzusprechen, das zwar kein prasselndes Strohfeuer, auch keine Beethovensche Gluth, aber ein andauerndes, sanftwärmendes ist. Doch wozu noch mehr reden über Mendelssohns Musik! Statt des Krittelns sollte man lieber schweigen und seinen Schöpfungen genießend sich hingeben. —

Neben dem Ruhme, außer vielen geistreichen, schönen, formvollendeten großen und kleinen Instrumentalwerken, Sologesängen, geistlichen Chören und volksthümlichen Chorliedern sein Schaffen mit zwei Oratorien ersten Ranges gekrönt zu haben, — hat Mendelssohn auch das unbestrittene große Verdienst sich erworben: durch Wiederaufführung alter Meisterwerke von Bach und Händel die Oratorienmusik der Vorzeit neubelebt und sie zum

Gemeingut der deutschen Nation gemacht zu haben. Nachdem die genialen Werke Bachs bald hundert Jahre lang in Vergessenheit gerathen, die größten Oratorien Händels fast nicht gekannt waren, im ersten Viertel unseres Jahrhunderts der strenge Musikstyl verloren und das kirchenmusikalische Schaffen in eine Seichtigkeit verfallen war, so daß es schien, als ob deutscher Oratorienmusik auf lange Zeit kaum eine Entwickelung beschieden sei, da kam grad zu rechter Zeit ein Meister, der das deutsche biblische Drama nach hundertjährigem Schlafe zu neuem Leben gebracht hat: das war der große Tondichter Felix Mendelssohn Bartholdy.

Wiederhersteller der Oratorien nach Bachs Muster war Mendelssohn insofern: daß er das reine Bibelwort wieder als Text seiner oratorischen Werke benutzte und den Choral, der lange Zeit weggelassen war, darin wieder zu Ehren brachte. Schon dieser beiden Reformen halber konnte Mendelssohn im Voraus des Beifalls der christlichen Kirche*) versichert sein; dieser Beifall entzündete sich aber zur Begeisterung, als eine musikalische Behandlung voll Hoheit und Würde durch diesen Meister hinzutrat.

Gedenken wir hier noch seiner Musik für Chor und Orchester zu den altgriechischen Dramen „Oedipus“ und „Antigone“, sowie zur französischen Tragödie „Athalia“. Sie verrathen den großen Kenner der Antike und sind es auch keine Oratorien, so gewiß doch wundervoll erhabene Chorwerke, die freilich bei Weglassen des Schauspiels im Concertsaale nur eine theilweise Wirkung hervorbringen können.

*) Den Antisemiten und ihrem Zweifel über Mendelssohns Confession zu begegnen, sei bemerkt: daß M. zwar als Israelit geboren ist, bei seiner Confirmation aber Christ wurde und als Christ lebte, wirkte und starb, aber nach seinem Tode in der Familiengruft auf dem israelitischen Kirchhofe beigesetzt wurde.

XII.

Die Oratorienkomponisten nach Mendelssohn bis zur Gegenwart.

Alle Oratoriencomponisten der Neuzeit lassen sich nach ihrer Kunstrichtung in zwei Gruppen unterscheiden: die eine wandelt in Mendelssohns Bahnen, noch geistliche Texte in Musik setzend, — die andere dagegen hat sich vom biblischen Oratorium ab- und den weltlichen Chorwerken zugewendet und haben die Tondichter auf diesem Felde, das seit Haydn wenig angebaut worden, bis jetzt im Ganzen viel Erfolg erzielt, was bei der weltlichen Strömung unserer modernen Denk- und Gefühlsweise nicht befremden kann.

In Mendelssohns Bahnen wandelte Ferdinand Hiller, der 1885 verstorbene städtische Kapellmeister und Conservatoriumsdirektor in Köln. Seine Oratorien werden als tüchtige Musikwerke gerühmt, was bei dem vielseitig gebildeten und vortrefflichen Lehrer des Contrapunkts gar nicht zu bezweifeln ist, selten aber werden sie zur Aufführung gebracht. —

Nach Kleins und Händels Vorbildern arbeitete Rungenhagen, der 1851 verstorbene Dirigent der Berliner Singakademie. Seine Oratorien haben nur in Berlin Aufführungen erfahren.

Geistreicher und stimmungsvoller sind einige Chorwerke des Berliner Componisten Rich. Wuerst, des Schülers Rungenhagens und Mendelssohns, gestorben 1881 als Prof. und Mitglied der Akademie der Künste in Berlin.

Der um die musikalische Theorie und Kritik, sowie um das Wiederaufleben der Bach-Litteratur hochverdiente Berliner Prof. A. B. Marx hat ein religiöses Drama in seinem Moses hervorgebracht, das viel Interessantes enthalten soll. Nachdem es 1852 in Weimar unter Lißt und vorher in Berlin aufgeführt worden, scheint es der Vergessenheit anheimfallen zu sollen.

Carl Reinthaler, Domorganist und Musikdirektor in Bremen, hat in seinem nach Mendelssohnschen und Händelschen Mustern gearbeiteten „Jephta“ ein achtunggebietendes Oratorium geliefert. Treffliche Chorsätze sollen es auszeichnen.

Der als Komponist und Schriftsteller thätige und talentvolle Ludwig Meinardus, bis vor kurzem in Hamburg, jetzt in Bielefeld lebend, hat fünf Oratorien geschrieben, die aber trotz ihrer

hochinteressanten Musik nicht ansprechen wollen. Sie heißen: „Simon Petrus“, „Gideon“, „König Salomo“, „Emmaus“ und „Luther in Worms“. Letzteres fand 1883 zur 400jährigen Erinnerungsfeier von Luthers Geburtstag in Deutschland vielfache Aufführungen mit Beifall; die übrigen, mit Ausnahme des noch ungedruckten Emmaus, sind in Norddeutschland einigemal aufgeführt worden. —

Wir haben über die Kunstprincipien mit Herrn Meinardus nicht zu rechten, wollen auch nicht über seine eigenartig stylisirten Musikwerke den Stab brechen, aber als unsere Ansicht erlauben wir uns zu bemerken: daß eine derartige Musik nur in kleinern Kreisen Beifall finden kann. Die sonderbare Verquickung der alten Kirchentonarten mit den musikalischen Errungenschaften der Neuzeit bis auf Schumann und Wagner scheint der Hauptgrund zu sein, warum seine geistreich gearbeiteten Tonwerke nicht recht ansprechen wollen. Unseres Wissens haben alle großen Oratorienkomponisten von Händel und Bach bis Mendelssohn sich der Tonsprache ihrer Zeit ungezwungen bedient und fanden deshalb auch ihre sonst genialen Tonschöpfungen Anklang. — In der Musik des Meinardus läßt sich wohl der feinfühlige, ernste Künstler und der gewandte Contrapunktist erkennen: eine hinreißende, volle Wirkung kann sie aber nicht erzielen, weil sie eine ungewohnte Sprache, für ein Oratorium viel zu gesucht, kühl und vornehm ist. Es ist Musik, der es nicht an Andacht und Würde, aber an hinreichender Wärme und an wohlthuender Natürlichkeit und Ungezwungenheit fehlt. Wünschen muß man, daß die achtunggebietenden Werke des Meinardus noch mehr gehört werden, vielleicht bildet sich dann über dieselben ein beifälligeres Urtheil heraus.

Joachim Raff mit seiner „Offenbarung“ (1882) war wohl der letzte Oratoriencomponist von Bedeutung, der die Händel-Mendelssohnsche Oratorienform noch zur Anwendung brachte und hat in dieser seiner letzten großartigen Tonschöpfung eine seltene Innigkeit und Tiefe mit hervorragender geistreicher Faktur und glänzender Instrumentation zu ergreifender Wirkung verbunden. Wenn dieses wirklich schöne Werk des im gleichen Jahre abgeschiedenen hochbegabten und geistreichen Meisters bis jetzt erst wenig Aufführungen in Deutschland und mit englischer Uebersetzung in England erlebt und noch wenig Beachtung gefunden hat, so liegt der Grund dieser bedauerlichen Erscheinung theils in der Klasso-

manie, welche nur schwer zur Vorführung noch nicht klassisch gewordener Tonwerke sich entschließt, theils in dem unkirchlichen Sinne der Gegenwart. Wie viele Musikleiter glauben noch an die Worte der Offenbarung, an Unsterblichkeit und letztes Gericht? Und wie wenige Hörer wollen von den letzten Dingen sich etwas vorsingen lassen? Hoffen wir, daß künftige Geschlechter Raffs Größe in diesem Oratorium besser würdigen als es bisher geschah.

Robert Schumann hat kein biblisches Drama geschrieben, jedenfalls aus selbstgefühlten Gründen. Dagegen hat er die musikalische Literatur mit zwei episch-lyrischen Tongemälden weltlichen Inhalts „Pilgerfahrt der Rose“ — und „Paradies und die Peri“ für Soli, Chor und Orchester zur Aufführung im Concertsaal bereichert, die man musikalische Märchen und weltliche Cantaten benennen könnte. Hätte er seine auf der Bühne verunglückte Oper Genovefa mit ihrem Legenden-Stoffe als Oratorium behandelt, so würde sie in dieser Form jedenfalls mehr Aufführungen erlebt haben; vielleicht thut ein Verehrer seiner Muse noch etwas der Art, was schon bei Händel nicht unerhört war: nämlich das ernste Drama zu einem Oratorium umzugestalten.

Johannes Brahms, der von seinen Anhängern über alle maßen als geistiger Erbe Beethovens gepriesene und durch Wort und Schrift auf den Parnaß erhobene, als Princeps musicae zum Doctor phil. honoris causa promovirte Tonkünstler, hat sich in mehreren Kunstgattungen versucht; vor allen sind seine Lieder die Lieblinge auf den Concertrepertoirs, auch viele seiner Instrumentalcompositionen hochgehalten, ja überschätzt. In der dramatischen Musik hat er aber noch keine Proben geliefert; wird er wohl dieses Gebiet zu betreten unterlassen? Für die Erhaltung des gesunden musikalischen Geschmackes halte ich es für bedrohlich, wenn zu seinen 4 Symphonien gegrübelter geschwollener Reflexionsmusik und ihrer Qual gar noch ein Oratorium oder eine Oper mit solcher Unmusik treten würde. Vom naiven Schaffen allgemein ansprechender Tonwerke mit versöhnendem Stimmungsinhalte, vom wirklichen Schönheits-Ideale hat sich Brahms wie die ganze Nach-Schumannsche Richtung doch zu weit entfernt, als daß ihr ein Oratorium gelingen könnte, welches Verständniß und Beifall bei einem großen Publikum fände. Letzteres aber muß bei einer Oper wie bei einem Oratorium bedungen werden, will der Komponist nicht bloß für sich und das Häuflein seiner Eingeweihten schreiben.

Ich erwähne diesen „Hüter des Klassischen" hier deshalb, weil seine Verehrer gar zu gern sein „Deutsches Requiem" unter die Oratorien zu zählen belieben, das es doch selbstredend nicht ist. Nicht einmal auf den Namen Requiem hat es ein Recht, da man mit diesem Ausdruck einen feststehenden Begriff verbindet und ganz bestimmten historisch gewohnten Inhalt fordert.

Sein Requiem ist eine Reihe in Musik gesetzter Bibelsprüche über des Menschen letzte Dinge, ein Chorwerk, das viele Schönheiten darbietet.*)

Das Oratorium immermehr dem wirklichen Musikdrama zu nähern, dazu sind seit zwei Jahrhunderten mancherlei Versuche gemacht worden.

Schon in der Mitte des 17. Jahrhunderts hatte der italienische Oratoriendichter Arcola Spagna in seinem Oratorio „Deborah" versucht, dem Ganzen eine mehr dramatische Richtung dadurch zu geben: daß er die Person des Erzählers ganz wegließ, welcher den Zuhörern die Istoria oder den Testo (Text) mitzutheilen hatte. Diese Aenderung der Form wurde aber, wie eine ähnliche in Hamburg (1704) nicht gut aufgenommen.

Der Zeitgenosse Mendelssohns und als Balladencomponist einzig dastehende Karl Löwe (geb. 1796, gest. 1869) versuchte in mehrern seiner Oratorien, besonders in seinen spätern Werken (die eherne Schlange, die Siebenschläfer) eine Compositionsgattung, die zwischen der Ballade und dem Oratorium die Mitte hält, und giebt im Textbuche die vollständige Scenerie, um die Sache dramatischer zu machen.

Er ist damit nicht durchgedrungen, was aber nicht sagen will: daß hier nicht weiter gegangen werden könnte und dürfte. — Aehnliches wie Löwe hat auch der Wiener Hoforganist und spätere Hofkapellmeister Jonas Aßmayer in seinen beiden um 1825—1830 gedruckten Oratorien „Sauls Tod" und „David und Saul" versucht.

*) Auffallend ist die Wahrnehmung, daß in neuerer Zeit sich mehrere protestantische Tonmeister in der Composition der katholischen „Missa de profundis" gefallen und damit großen Ruhm geerntet haben, wenn sie auch nicht an das berühmte Requiem von Mozart und vollendete Werk Cherubinis heranreichen. Ich nenne zwei Compositionen von Fr. Kiel, die achtunggebietende Meisterwerke sind, und nach dem vielgepriesenen deutschen Requiem von Brahms das von Felix Draeseke componirte, mit Beifall aufgeführte.

Nicht genug gewürdigt von Löwe's Compositionen ist seine reizende Cantate für Solo- und Chorgesang mit großem Orchester: „Hochzeit der Thetis," nach Schillers Uebersetzung eines Chores der Euripideischen Iphigenie in Aulis. Das Gedicht beginnt:

„Wie lieblich erklang der Hochzeitsgesang,
Den zu der Zither tanzlustigen Tönen,
Zur Schalmei und zum lybischen Rohr
Sang der Camönen
Versammelter Chor
Auf Peleus Hochzeit und Thetis, der Schönen!"

Löwe hat nie etwas Lieblicheres, Anmuthigeres und Geistreicheres komponirt, als diese Kantate. Sie ist ein ächtes Hochzeitscarmen, so prächtig, wie nur je eines zur Vermählung eines Großen dieser Erde geschrieben ist. Die Töne klingen melodiös und sind von einem Rhythmus belebt, dessen jugendliche Frische und Anmuth vortrefflich mit dem Inhalt des Gesanges harmonirte. Die Hochzeit des edlen Peleus mit der schönen Meeresgöttin Thetis wird besungen, ein Fest, zu dem alle Himmlischen vom Olymp herabgestiegen sind, das schönste Liebespaar dauernd zu vereinigen.

Heil dir, hohe Nereide! Sang mit lautem Jubelliede
Der Thessalierinnen Chor:
Heil Dir! sang der Mädchen Chor.
Heil dir! Heil dem schönen Sterne,
Der aus deinem Schooß entsteht!"

Es ist ein bedeutsames Hochzeitsfest, das hier gefeiert wird, denn aus dieser, von den Göttern gesegneten Verbindung ersteht der Urtypus griechischer, männlicher Kraft und Schönheit, der gefeierteste Held des Alterthums, der Pelide Achilleus. Hätte Löwe auch nichts anderes als diese Kantate geschrieben, die vom herrlichsten Liebesglanz und griechischer Heiterkeit angestrahlt ist, er würde doch zu den besten Komponisten der Gegenwart zählen. Und wenn seine späteren Oratorien die Früchte eines ernst religiösen, männlichen Strebens sind, so ist die „Hochzeit der Thetis" der Jubellaut eines Jugend liebenden, in Seligkeit und Wonne aufjauchzenden Gemüthes, ein Lied der Jugend und der Liebe.

Der Merseburger Domorganist David H. Engel hat in seinem Bonifacius ein Weiterschreiten zum Dramatischen dadurch erstrebt, daß er die Chöre im Hintergrund der Orgel aufstellen und unter Choralgesang dann immermehr dem Schauplatz sich nähern ließ. Noch mehr gemahnt aber an das Opernhafte seine sehr an Wagner

erinnernde Instrumentation. Das Musikwerk, mehr ein Concertdrama historischen Inhalts als ein Oratorium zu nennen, ist seiner interessanten Musik halber noch immer hörenswerth. Es wurde zuerst 1854 im Merseburger Dom, dann 1858 in der Leipziger Thomaskirche und auch noch anderwärts aufgeführt.

Der genialste und größte deutsche Meister in dramatischer Musik, Richard Wagner, hat auch in seinen frühern Jahren eine geistliche Cantate für Männerchor und Orchester componirt. Sie heißt „Das Liebesmahl der Apostel" und ist 1843 für das Dresdner Sängerfest geschrieben. Das frische, schwungvolle, originelle Chorwerk, seiner Zeit viel aufgeführt, wird jetzt selten gehört. Der nach Dramatik strebende Wagner läßt darin einen Chor von der Höhe des Kirchenhimmels herab intoniren.

Am weitesten ist in der Dramatisirung wohl A. Rubinstein und Lißt gegangen. Rubinstein hat in seinen „Makkabäern 1875" nicht nur biblische Texte auf die Bühne gebracht (was seit Händels Vorgang nichts Neues und auch in Mehuls Oper „Joseph und seine Brüder" nichts Unerhörtes ist), er nennt aber sein wirkliches Oratorium „Der Thurm zu Babel" (1872) eine geistliche Oper.

Daß auch der geniale Pianist und auf allen Gebieben der Tonkunst thätige Componist Franz Lißt in seinem „Christus" ein geistliches Oratorium geschaffen, ebenso die „Legende der heil. Elisabeth" nach Art der Oratorien componirt, ist männiglich bekannt. Er hat mit diesen fortschrittlichen Werken, darin er alle bisherigen Schranken des Oratorienstils bei Seite setzt und alle Errungenschaften der modernen Instrumentalkunst und Oper des R. Wagner auf geistliche Musik unbedenklich überträgt, viele Ankämpfungen gefunden. Und wohl mit Recht. Wie wenig wir uns für derartige Musik und Unmusik der „neudeutschen Schule" erwärmen können, wollen wir sie doch als geistreiche kühne Versuche registrirt haben, ohne uns hier auf eine Polemik einlassen zu können.

Wenn seine enthusiasmirten und überschwenglich-schreibenden Anhänger (wie L. Nohl) uns einreden wollen: daß Lißt in den Schlußchören der „heil. Elisabeth" eine ganz neue kirchliche Tonkunst angedeutet habe, so können wir vom protest. Standpunkte aus in dieses Partei-Urtheil nicht einstimmen; ebensowenig werden die Männer katholischerseits, welche wissen, was katholische Kirchenmusik sei und für deren Reform eingetreten sind, jenen Freudenruf der Zukunftsapostel als wahr anerkennen.

Tiefer und selbstständiger ist Abbé Lißt in seinem Oratorium „Christus“; die Arbeit vieler Jahre, die mehrmals aber mit sehr getheiltem Beifall zur Aufführung gelangte. Darin hat Lißt die alte Form des Oratoriums ganz verlassen; es ist dieses Tonwerk kein Epos und kein Drama, weil das entscheidende Recitativ ganz getilgt ist, auch keine Arie und nur höchst wenig Sologesang darin vorkommt.

Es ist eine Reihe musikalisch interessanter Chöre und imposanter, wie modernste Opernmusik klingender Instrumentalsätze für volles Orchester mit gr. Trommel und Tamtam z. B. im Marsch der heil. drei Könige und Einzugs-Marsch in Jerusalem.

An einigen Stellen dazwischen greift Lißt zu der Psalmodie in alten Kirchentonarten, zur Sequenz und Antiphonie zurück.

In Gotteshäusern haben diese Tonbilder des geistreichen um Förderung der deutschen Tonkunst hochverdienten Meisters wohl noch keine Aufführung erlebt und gehört derartige Musik auch nicht da hinein. Die katholische Kirche eröffnet für Oratorien überhaupt nicht ihre Domkirchen, während dagegen die protestantische Kirche in diesem Punkte entgegenkommender, ja oft viel zu bereitwillig ist.

Lißts drittes Oratorium „Stanislaus“ ist von ihm nicht ganz vollendet. Ein Theil daraus, Interludium über das Volkslied „Noch ist Polen nicht verloren“ wurde 1884 bei der Tonkünstlerversammlung in Weimar aufgeführt. —

In den letzten zwanzig Jahren haben die Componisten, einem Zug der modernen Zeit folgend und einem wirklichen musikalischen Bedürfniß Rechnung tragend, sich mit Vorliebe der dramatischen Cantate oder dem Concertdrama zugewendet.

So hat der hochbegabte Componist Georg Vierling, dessen Vokalwerke in musikalischen Kreisen hochgeachtet sind, sein Bestes in vier großen Chorwerken niedergelegt, davon „Der Raub der Sabinerinnen“ 1876 zuerst in Bremen aufgeführt, Vierlings Namen in weitesten Kreisen bekannt machte; es ist eine dramatische Cantate für Chor, Soli und Orchester, Text von Arthur Fitger, die mit lebhaftem Beifall in mehreren Städten zur Aufführung gebracht wurde. Weniger Glück machte sein vorangehendes Chorwerk „Hero und Leander“ (1875); noch wenig gekannt sind von ihm „Alarichs Tod“, 1880 in Bremen, und „Constantin“ in Oldenburg 1885 zuerst aufgeführt.

Hieher zählen ferner die von L. Meinardus componirten Chorballaden: „Rolands Schwanenlied", „Frau Hitt", „Die Nonne" und „Jung Baldurs Sieg" und das Concertdrama „Ordrun."

Einer der bedeutendsten unter den lebenden Componisten ist ohne Zweifel Max Bruch; ein Meister auf allen Gebieten der Tonkunst, liegt der Schwerpunkt seines vielseitigen Schaffens gerade in den größern Chorwerken, mit denen er auch den besten Erfolg gehabt hat. Von der Tongrübelei ebensoweit entfernt als von den formstürzenden Extravaganzen einer modernen Richtung, merkt man an seinen Tonschöpfungen noch den wahren Musiker und weht aus ihnen ein frischer, wohlthuender, gesunder Zug; die neuern Hervorbringungen eines Wagner haben zwar auf ihn etwas Einfluß gehabt, doch ist er tüchtig contrapunktisch geschult und selbständig genug, die Welt mit Werken zu erfreuen, die man edle, großartige Musikwerke nennen kann und unerreicht auf einem Gebiete, das nur er und Vierling mit Glück angebaut haben, steht er noch in der Vollkraft seines Schaffens.

Zunächst waren es „Scenen aus der Frithjof-Sage," nach dem Gedichte Tegners 1864 componirt und 1865 publizirt, mit welchen er sich Bahn brach. In diesem abgeschlossenen Chorwerke für Männerchor, Soli und Orchester schildert Bruch in abwechslungsreicher Weise 1. die Heimkehr Frithjofs von der Seefahrt, 2. Ingoborgs Brautzug zum König Ring, 3. den Tempelbrand, 4. Frithjofs Abschied vom Nordland, 5. Ingoborgs Klage und 6. im Schlußchor Frithjof auf der See. —

Aehnliche weltliche Chorwerke für Männergesang und Orchester sind: „Odysseus", „Salamis", „Arminius", „Römischer Triumphgesang", „Der Normannengesang". Für gemischten Chor, Solostimmen und Orchester componirte er das „Lied von der Glocke;" ferner das schöne mit vielem Beifall aufgenommene Chorwerk „Achilleus", darin Scenen aus dem Leben dieses größten griechischen Helden im trojanischen Kriege musikalisch-poetisch geschildert werden. Es wurde zuerst unter seiner eignen Leitung 1877 in Berlin aufgeführt, wenig Wochen später in Dresden.

Ein englischer Componist, A. Sullivan, hat in jüngster Zeit die deutschen Zeitungen beschäftigt, daß ich nicht unterlassen will, am Schluß noch auf dessen Werk einzugehen.

„Die goldene Legende", eine dramatische Cantate nach der Dichtung Longfellows v. J. Bennet, in Musik gesetzt von Arthur

Sullivan, wurde zu Berlin im Königl. Opernhause am 26. März 1887 zum erstenmale aufgeführt, hatte aber keinen sonderlich großen Erfolg. Die Nordd. Allgem. Zeitung schreibt darüber: Die Musik des Gedichtes entspricht den Erwartungen durchaus nicht, welche man nach dem „Mikado" von demselben hegen durfte. Im Ganzen trifft sie wohl den Charakter des Werkes, weiß denselben aber nicht durchweg interessant genug zu gestalten, so daß er uns durchweg interessirt. In der Domscene, wo die Glocken mehr als Spielerei erscheinen, fehlt es nicht an hübscher Orchestermalerei, die ihre Farben von Wagner leiht, — wer die Götterdämmerung genau kennt, wurde an dieselbe erinnert — und überall ist das Orchester mit Liebe und Geschick behandelt. Die Soli sind der schwache Punkt der Composition. Einige Chöre, so der Hymnus „O frohes Licht" klingen hübsch und sind in dem Style Mendelssohns geschrieben, auch erinnern sie wohl an Schumanns „Der Rose Pilgerfahrt." Das Finale der dritten Scene baut sich geschickt auf. Der große polyphone Schlußchor ist wegen seiner schönen Stimmführung und der edlen Klangwirkung vornehmlich zu loben. In Summa lautet das Urtheil dahin: daß wir es mit einem achtbaren, nach guten deutschen Vorbildern gearbeiteten Werke, keineswegs aber mit einer von Eigenart und Bedeutung Kunde gebenden Musik zu thun haben.

Am Schluß mögen noch die Namen einiger braven deutschen Oratoriencomponisten aus den letzten 50 Jahren angeführt werden, deren Werke nur wenig Aufführungen erlebten und nicht über den Wirkungsort ihrer Verfasser hinaus sich verbreiteten, als da sind: Mangold in Darmstadt, Molique (geb. 1803 gest. 1869 zu Kannstatt bei Stuttgart), Mühling in Magdeburg, Sattler in Blankenburg, Kühmstedt in Eisenach, Hering in Bautzen und Friedr. Gast zu Plauen im Vogtlande.

Werfen wir nun einen Blick auf die Pflege des Oratoriums im Auslande.

Aus Italien ist nichts Erfreuliches zu berichten. Bei aller Pflege, die man dort noch im 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts dem Oratorio angedeihen ließ, war Italien nicht berufen, das dort geborene Kind zu seiner höchsten und reichsten Entwickelung zu bringen. Deutschland und England waren die Länder, welche das fromme biblische Drama mit hingebender Liebe groß

zogen. Jenes Land des Sinnenreizes wurde zu glücklich im Anbau der Oper, um sich der schwierigern und weniger lohnenden Arbeit, welche das Kirchendrama verlangt, mit Ausdauer zu unterziehen. Der Italiener hat kein Bedürfniß für Oratorienmusik und schafft darum auch keine und als praktischer Mensch hat er Recht. Denn will man kirchliche Musik, so ist davon mehr als Bedarf vorhanden, und wird gelegentlich auch noch ehrenhalber von jedem Kirchencompositor officiell eine Missa geschrieben, wenn auch nicht gedruckt. Will man aber ein wirkliches Drama in Musik, so schreibt man eine Oper, die doch der Italiener höchster Liebling und seine Nationalmusik bleibt.

Nach Oratorien verlangt im katholischen und operngesättigten Italien Niemand, darum werden keine geschrieben und unter den vereinzelten, unbedeutenden Versuchen ist kein einziges Werk in dieser Kunstgattung vorhanden, das außerhalb Italiens sich einer Geltung zu rühmen habe.

Als Curiosum sei ein Tripel-Oratorium von einem römischen Contrapunktisten Pietro Raimondi erwähnt, das 1852 aufgeführt wurde. Es heißt: „Joseph, Potiphar und Jakob" und ist so künstlich componirt, daß erst jedes der drei Oratorien allein aufgeführt wird und dann alle drei zusammen zur Aufführung kommen und das soll geklungen haben. Welche unnütze Künstelei! Der sonderbare, in kontrap. Künsten ergraute und verstorbene Componist wird wohl keinen Nachfolger finden.

Die Verdienste der Franzosen um Anbau der Oratorien sind kaum erwähnenswerth; sie überließen das den Italienern und Deutschen, da sie selbst dafür keinen Bedarf hatten. Nur in neuester Zeit hat ihr Nationalcomponist Charles Gounod neben seinen zahlreichen, großen und meist ansprechenden Opern, darunter „Faust" am berühmtesten geworden ist, auch mehrere gehaltvolle Oratorien componirt; die frühern bloß mit französischem Text waren: „Die sieben Worte Christi", „Tobias", „Jesus am See Tiberias;" — sie sind sämmtlich in Deutschland nicht bekannt geworden.

Sein letztes großes und vielbesprochenes Oratorium für Birmingham „Redemption" (die Erlösung) hat Viele in ihren Erwartungen enttäuscht, weil der geniale Faust-Componist darin der allergrößten Einfachheit in Anwendung musikalischer Kunstmittel sich bedient und darum mag das Werk in Deutschland noch keinen Anklang gefunden haben.

Recht bezeichnend und ehrenvoll für den Ernst seines Schaffens sind die Auslassungen, die Gounod 1882 einen ihn besuchenden amerikanischen Interviewer hören ließ: „Ich werde nicht mehr für das Theater schreiben. Das Werk, welches sie hier auf meinem piano-bureau sehen, wird eines der bedeutendsten sein, die ich überhaupt je componirt habe. Ich bereite es für die nächste Festival in Birmingham vor. Es ist ein Oratorium mit Requiem. Das Sujet ist „Tod und Leben". Der erste Theil setzt sich aus Motiven zusammen, welche der „Messe des morts" betitelt und im zweiten Theile „Beschreibung des himmlischen Jerusalems nach der Offenbarung Johannis" und wiederhole ich die Motive mit Erweiterungen, welche die Freude der geretteten Seelen im neuen Jerusalem der Heiligen ausdrücken. Ich habe lange über dieses Sujet gesonnen, ich arbeite jetzt sehr ernstlich daran und mit jedem Tage interessirt es mich mehr. Nach meiner Ansicht findet die Musik ihre edelsten, lautersten und erhabensten Formen im Ausdruck religiöser Ideen und Empfindungen.

Ein religiöser Faden durchzieht alle seine Opern und Werke, welche einige Bedeutung haben. Als Beispiel nenne ich nur die Kirchenscene in „Faust" und „Polyeukte", eine Oper von absolut religiösem Charakter. In Folge dieser Anschauung habe ich darauf verzichtet, noch für das Theater zu componiren.

In Holland wird in den letzten 30 Jahren an der Förderung der Tonkunst anstrengend gearbeitet; die rühmlichen Bemühungen bleiben aber erfolglos, wenn das Land nicht mit musikalischen Genies gesegnet wird. Es werden vorzugsweise Händelsche, Mendelssohnsche Oratorien dort aufgeführt, auch die von Wuerst und Gernsheim und von dem landseigenen Componisten Franz Coenen, eine der bedeutendsten musikal. Persönlichkeiten Hollands.

England hat von jeher große Liebe für Oratorien bezeugt und durch Anerkennung und großartige Aufführungen deutscher Meisterwerke von Händel, Haydn bis Mendelssohn einen hochachtbaren Zug von ernstem Kunstsinn bewiesen. Schon im 11. Jahrhundert solls dort öffentliche Passionsspiele gegeben haben und alle Errungenschaften der Italiener und diese selbst im 17. Jahrhundert wurden durch Geld und Ehrenstellen hinübergezogen; auch einige fleißige Oratoriendichter traten im 17. und 18. Jahrhundert dort auf, z. B. Pope, Humphrey, Milton, deren Gedichte von Deutschen, Händel und Haydn in Musik gesetzt wurden. Aber bedeutende

Oratoriencomponisten, die mit den italienischen oder deutschen einen Vergleich aushielten, hat England nicht aufzuweisen. Nur Werke können sprechen; aber Alles, was man dort von einem Morley, John Bull, William Lawes, John Blayford, Pepusch, Heinrich Purcell, Turner, Clasing, Pierson u. A. findet und hoch erhoben hat, mit deutschen Werken eines Händel und Bach kann es sich nicht im Entferntesten messen.

In der Pflege des Oratoriums d. h. um vollkommenste Aufführung Händelscher Werke und der Oratorien einheimischer Componisten auf großen Musikfesten zeichnet England sich rühmlichst aus und ist es dort noch besser bestellt, als in Deutschland. Neben dem Händel-Cultus, der zur englischen Staatsreligion gehört, haben neuere Componisten auf diesem Gebiete, wie Clasing, Pierson, Benedict und Sullivan u. A., einen schweren Stand.

XIII.

Stellung des Oratoriums in der Gegenwart.

[Schlußbetrachtungen.]

Es ist eine erfreuliche Thatsache, daß in der Gegenwart die als klassisch anerkannten Oratorien in einer Vollendung, wie noch nie zur Aufführung kommen. Dagegen ist es eine betrübende Erscheinung, daß das Componiren von Oratorien sehr vernachlässigt wird. Selten werden jetzt noch Oratorien geschrieben. Sonst hielt jeder große Componist es für eine Ehrenpflicht, in dieser Kunstgattung etwas zum Gedächtniß zu hinterlassen und waren alle Tonmeister älterer Zeit vorwaltend Kirchencomponisten oder doch Componisten von nicht kirchlichen, aber doch biblischen Oratorien. Die moderne Zeit giebt davon das Gegentheil. Woher kommt das? Der Grund der Unterlassung liegt vor allem in dem realistischen Zuge unserer Zeit: in dem Mangel an Gläubigkeit bei schaffenden Componisten wie beim anhörenden Publikum.

Sobald sonst der Künstler anfing, seinen hohen Beruf zu ahnen, suchte er nach einem Gegenstande, der ihn begeistere, damit er durch seine Darstellung auf sein Volk wirke und es veredle. Das Er-

habenste, was sich ihm darbieten konnte, war der, wenn auch schon tausendmal componirte, Meßtext, ein Bibelspruch zu einer Motette oder ein Oratoriumtext.

Jetzt ists anders. Dies bevorzugte Weltkind, die Oper und noch mehr die übermäßig gepflegte Instrumentalmusik für den Klimperkasten der Dilettanten, für die streichenden Künstler der Kammermusik, bis hinauf oder hinunter zum Clavierconcert für virtuose Weltumsegler absorbirt die schaffenden Kräfte der Art, daß für das Oratorium weder Zeit noch Lust übrig bleibt. Dazu kommt das Verlockende der Opernerfolge und Operntantieme, gegen welche freilich der Erfolg des besten Oratoriums gar nicht aufkommt, wie Verleger und Componisten geistlicher Musik wissen.

Nicht mehr, wie die alten Herren, zu Ehren Gottes (ad gloriam dei) schreibt man, sondern um berühmt zu werden und möglichsten Reichthum zum Wohlleben zu erlangen. Das ist die Wirkung der realistischen Zeitströmung.

Aber auch die große musikalische Schwierigkeit, ein gutes Oratorium zu schaffen, muß viele der halbgebildeten, nur stümperhaft die gesammte Kunsttechnik beherrschenden Tonsetzer der Gegenwart vom Oratorium zurückschrecken. Denn ein Oratoriencomponist, der auf der Höhe der Zeit stehen und Erfolg haben will, muß etwas mehr sein, als ein Instrumental- und Operncomponist, auch sogar mehr als ein Kirchencomponist: er muß das Talent und technische Geschick Beider zu einer Eigenart in sich vereinigen. Weil solches aber höchst selten zu finden ist, daher der Mangel an tüchtigen Oratoriencomponisten.

Wo sind denn die Herren, die ohne Tongrübeleien, mit hinreichender kontrapunktischer Satzkunst einen Bachschen oder Händelschen Chor zu schreiben vermöchten? Gelang solches einem Mendelssohn nicht immer, der doch viel gelernt hatte und mit religiösem Herzen als Christ ans Componiren biblischer Texte ging: um wie viel weniger vermögen solches die jetzigen Musiker! — Ihr Bischen compositorische Weisheit, die sie auf Conservatorien einnahmen, reicht bei den Meisten solcher Musensöhne kaum heran, einen reinen Satz zu schreiben; aber an thematische Arbeit für Chor, Solo und Orchester dürfen sie gar nicht denken, weil sie darin nicht gründliche Studien und hinreichende Uebungen machten. Dazu gehört Ausdauer und ernstes Ergreifen der Ideale, die wir in unserer Welt vergebens suchen. Denn die ewige Liebe ist in die

heiligen Haine des Himmels zurückgeflohen. Es kostet Kampf und Streben und heiße Thränen der Sehnsucht, bis die Langersehnte dem Sterblichen den Zutritt zu ihr erschließt. — Und das Widerlichste an solchen jugendlichen Nichtkönnern ist, daß sie bei ihrem Ungeschick noch den albernen Aberglauben haben, Form und Formenstudien gehörten gar nicht zum modernen Kunstschaffen. Ja, „der Meister kann die Form zerbrechen" — und Stümper? bringen nichts Ansprechendes zu Stande, weil ihnen die Formenkunst, die höhere Technik fehlt.

Sollte das nicht bald anders d. h. besser werden? Zum Glück besitzen wir der Meisterwerke genug, um den Bedarf noch auf lange Zeit zu decken; aber immerhin muß das Gebiet der oratorischen besser angebaut werden.

Zu thun giebts hier noch gerade genug. Nicht glauben wir, daß das biblische Oratorium eine mit Bach und Händel für immer abgeschlossene Kunstgattung ist. Und wäre manchem jungen Componisten die biblische Dichtung zu seinem Kunstschaffen nicht zusagend, so ist doch das weltliche Oratorium, die Composition von dramatischen Cantaten, historischen Oratorien, Legenden- und Märchenmusik und Concertdramen noch lange nicht erschöpft, ja letztere Kunstgattung erst im Aufgang begriffen.

Wollten zunächst die jungen deutschen Componisten etwas ablassen von ihrer ewigen Liedermacherei, weil an dergleichen Kleinkram wahrlich kein Bedarf mehr ist, auch abkommen von der Vermehrung der Claviermusik-Makulatur, überhaupt von der vorwiegenden Hingabe an die Instrumentalmusik! An eine Operette oder kleine Oper oder, wenn die Flügel mehr gewachsen sind und technische Durchbildung und Kunstbegeisterung dazu vorhanden ist, an ein Oratorium sich machen, damit im Vaterlande der Lyrik und der Symphonie auch das musikalische Drama mehr gefördert und der Deutsche nicht mehr ins Ausland nach Opern borgen gehen muß — das sollte in der Gegenwart der schaffenden Künstler ernstes Streben sein; darauf soll und muß an Conservatorien hingewirkt werden.

Käme nur bald auch für das Oratorium ein Reformator, der das gute Alte und die musikalischen Errungenschaften der Neuzeit mit Genialität zu einem neuen episch-lyrischen Chorwerke zusammenfaßte!

Wenn auf der Seite der Componisten unverkennbar das

Streben dahin geht, das Oratorium zu einem wirklichen geistlichen Musikdrama zu erheben, so dürften dagegen auf Seiten der Kunstfreunde und der Kirche die Versuche nicht unbeachtet bleiben das Oratorium nach Text und Musik wieder einfacher und volksthümlicher zu machen, ohne daß dadurch der Wirksamkeit und Würde der heiligen Geschichte etwas verloren geht.

Ich meine damit nicht etwa die Wiederherstellung der geistlichen Schauspiele nach Art der Oberammergauer-Passionsspiele, aber etwas damit Verwandtes, nämlich:

„Darstellung der heiligen Geschichte in lebenden Bildern (ohne Aktion), verbunden mit einfachen volksthümlichen Gesängen der Kinder oder Singchöre, selbst mit Instrumentalbegleitung, zu außerkirchlicher Erbauung in den christlichen Festzeiten.“

Mit solchen Vorführungen haben zu Frankfurt a/M. 1884 und 1885 in der Weihnachtszeit katholische Geistliche, Lehrer mit ihren Schulkindern, bildende Künstler und kunstliebende Laien einen recht erfreulichen Anfang gemacht und ihrem Weihnachts-Oratorium, wie man diese poetisch-musikalisch-plastische Schaustellung nach Gemälden berühmter Künstler benannte, einen sehr ansprechenden Erfolg gehabt.

Ließe sich in dieser volksthümlichen Gattung von Oratorien nicht noch viel mehr thun? Vivat sequens! Das wäre ein Feld für die nicht genug gepflegte christliche Haus- und Familienmusik, festliche Stimmung anregend, und erhebend für die geladene gläubige kleine Gemeinde, welche nur selten Gelegenheit hat, gelehrte und vollendete Tonwerke zu hören, am Ende auch nicht immer nach großer Kunstmusik verlangt, weil sie daran nicht immer findet, was das Herz begehrt.

Damit naht sich mein Büchlein zu seinem Ende.

So hätten wir denn erfahren: das kirchlich-musikalische Drama entstand durch Absingen biblischer Begebenheiten in Kirchen, später in Bethäusern (Oratorien). Geistliche Schauspiele und besonders Passionsaufzüge waren seine Vorläufer. Somit hatte das Oratorium mit der Oper gleichen Ursprung; es sonderte sich aber mit der Zeit mehr und mehr von derselben ab durch Entsagung auf scenische Darstellung, Festhalten einer strengern Musikform und

durch würdigen ernsten Inhalt. In seiner Ausbildung ging das Oratorium immer neben der Oper her, bescheidener war die Wahl seiner Kunstmittel, weil erhabener sein Zweck. Die Oper ist das mit Vorliebe gepflegte Weltkind, das dem ernsten Zwillingsbruder nicht selten die zum Gedeihen nöthigen Mittel und Kräfte entzog. Dennoch darüber nicht erzürnt, schritt letzteres ruhigen Ganges weiter, fand besonders in Deutschland und England seinen reichsten Anbau, seine eigentliche Heimath, wo es bis auf den heutigen Tag in Ehren gehalten wird.

Eine für die deutschen Cantoren- und Organisten recht ehrenhafte Wahrnehmung kann man machen, wenn man in der Tabelle die Oratoriencomponisten nach ihrem Stande vergleicht; man wird finden: daß diese, durch Beruf zur Pflege der evangelischen Kirchenmusik angewiesenen, in bescheidener Stellung lebenden, aber musikalisch gutgeschulten und des göttlichen Wortes kundigen Männer die meisten biblischen Oratorien zu Tage gebracht haben. Hunderte von Cantoren und Organisten, vom Torgauer Cantor und spätern Dresdner Kapellmeister J. Walther über H. Schütz und Seb. Bach und die namhaften Thomascantoren hinweg bis zu manchem tüchtigen Stadtcantor des Thüringer- und Sachsenlandes haben neben ihren figurirten Chorälen, Motetten und Fugen auch ihr Oratorium componirt und damit, wenn auch nicht an den genialen Bach im Entferntesten heranreichend, doch ihrer Zeit zur Erbauung und zur Pflege ernster Musik gewiß mehr beigetragen, als manche hochbesoldeten Hofkapellmeister mit ihrem längst vergessenen Operntand. Ehre darum dem Andenken dieser Oratorien- und Choralmänner, wenn auch die Zeit über deren Produkte längst hinweggeschritten ist.

Ein erfreuliches Zeichen des wiedererwachenden kirchlichen Lebens ists, daß gegenwärtig in Deutschland und England wieder neues Streben, frischer Sinn und thätiger Eifer für die eine Zeitlang wenig beachtete, edle Kunstgattung des Oratoriums sich regt. Glückliches Deutschland und hochgepriesenes England, ihr seid es: wo ohne Heuchelei hocherleuchtete Männer und gläubige Frauen, für edlen Gesang durchglühte Jünglinge und Jungfrauen bis zu dem Knaben herab sich zusammenschaaren, um nach den Worten des Apostels „sich zu belehren und ermahnen mit Psalmen, Lobgesängen und geistlichen lieblichen Liedern und zu singen dem Herrn in ihren Herzen“ (Col. 3, 16).

Chorgesang war ja zu jeder Zeit der Liebling der Deutschen und ist er noch bis heute die echt deutsche Art zu musiciren, ist der Glanzpunkt deutscher Tonkunst, von keiner Nation erreicht, geschweige denn überboten.

Möge uns Deutschen dereinst beschieden sein nicht bloß bei Sängerfesten und in lustiger Gesellschaft oder beim Glanz der Concerte, als einer Art Kunstausstellung, sondern auch in Haus und Kirche die ganze Schönheit deutschen Chorgesanges wiederum thronen zu sehen, wo dann zu einer wahren Feier des Herzens königliche Bässe, kühne Tenöre, mystisch-innige Altstimmen und Soprane im Glanze der Jugendherrlichkeit zusammenklingen! Das walte Gott!

Uebersicht
aller bekanntgewordenen Oratorien nebst Angabe ihrer Entstehungszeit und ihrer Componisten.

[Die Jahrzahl bezeichnet das Jahr der ersten Aufführung. Das beigesetzte c (circa) meldet annähernd die Zeit der Composition, wo eine bestimmte Zeitangabe nicht möglich war.]

I. Biblische Oratorien.

A. Mit alttestamentlichen Stoffen.

Die Schöpfung comp. 1797 .	1799	Jos. Haydn.
Das verlorene Paradies . .	1825	Fr. Schneider.
	1856	A. Rubinstein.
Kain	1869	Max Zenger.
Abels Tod	c. 1760	Rolle.
	c. 1780	Sutor.
	1841	Rungenhagen.
Der Thurm von Babel . .	1872	Rubinstein.
Sündfluth	1809	Fr. Kauer.
	1810	Aßmayer.
	1843	L. Drobisch.
	1858	H. Dam (Berlin). Text von Rellstab.
Noah	1840	Preyer.
	1841	Frz. Hötzl (Wien).
Abramo	1687	G. Ant. Perti.
Abraham	c. 1760	Rolle.
	1860	C. A. Mangold (Darmstadt).
	1861	Molique.
	1860	Blumner in Berlin.
Araham auf Morijah . . .	1830	Lindpaintner. (Melodr.)

Jakob in Aegypten	1765	Rolle.
Israel in Aegypten	1738	Händel.
Joseph	1745	Händel.
Giuseppe riconosciuto . .	c. 1730	Ad. Haſſe.
Joseph, Potiphar und Jacob (dreifaches Oratorium) . .	1852	Raimondi in Rom.
Pharao	1829	Fr. Schneider.
Moſes	1815	C. Kreutzer.
	c. 1825	Aloys Schmitt.
	1836	Fr. Lachner.
	1852	A. B. Marx.
Moſes auf dem Sinai . .	1790	Schicht.
	1840	L. Drobiſch.
Moſis Geſetzgebung auf dem Sinai	c. 1810	Neukomm.
Aaron	c. 1850	Ad. Heſſe.
Israel in der Wüſte . . .	c. 1760	Ph. Em. Bach.
Israels Heimkehr	1860	Schachner.
Joſua	1747	Händel.
Ruth	c. 1830	Aloys Schmitt.
	1834	Carl Eckert.
	1870	O. Goldſchmidt.
Samſon (Simſon)	1742	Händel.
	1760	Rolle.
Gideon	1834	Fr. Schneider.
	1868	L. Meinardus.
	c. 1633	Cariſſimi.
Jephta	1751	Händel.
	1820	Bernh. Klein.
	1858	Reinthaler.
Die Tochter Jephtas . . .	c. 1820	J. H. Claſing (Hamb.)
Deborah	1733	Händel.
Saul	1740	Händel.
	1857	F. Hiller.
Sauls Tod	1842	Aßmayer.
David	1790	Naumann.
	1820	Aßmayer.
	1830	Bernh. Klein.
	1845	Mühling.

David	1850	Reißiger.
	1852	C. Hering.
Davids Sieg	c. 1760	Rolle.
David und Jonathan . . .	1765	Rolle.
Absalom	1835	Fr. Schneider.
Salomon	1742	Händel.
Das Urtheil Salomonis . .	c. 1630	Carissimi.
Salomo	c. 1850	C. Hering.
König Salomo	1865	L. Meinardus.
Salomonis Tempelbau . .	c. 1840	Fr. Schneider.
Die Könige in Israel . . .	1837	Ferd. Ries.
	1868	Friedr. Kuhn.
Hiskias	c. 1765	Rolle.
Abbadon	1838	Mühling.
Nebukad Nezar	c. 1720	Graupner.
Belsazar	1743	Händel.
	1821	Mosel.
	1825	Clasing.
	1839	Mühling.
	1863	C. Reinecke.
Hiob	1786	v. Dittersdorf.
	1820	B. Klein.
	1835	Jul. Otto.
	1848	C. Löwe.
	1850	H. W. Stolze.
Tobias Heimkehr	1775	Jos. Haydn.
Elias auf Horeb	c. 1840	Coenen (Holland).
Elias	1846	Mendelssohn.
Eli	1854	Costa (für Birmingham).
Judas Makkabaeus	1746	Händel.
Thirza und ihre Söhne . .	1755	Rolle.
Athalia	1833	Händel.
Chöre zum Schauspiel „Athalie“ von Racine	1844	Mendelssohn.
Judith	1841	C. Eckert.
	1848	Lisle.
Judith (La Betulia liberta) Text von Metastasio . .	1734	Georg Reuter.
	1770	Florian Gaßner.
	1821	v. Dittersdorf überarb.

Judith	1841	Carl Eckert.
Giuditta	1710	B. Marcello.
Naamann	1865	Costa (London).
Esther	1720	Händels Erstes Oratorium.
Der Fall Babylons . . .	1840	L. Spohr.
Israels Befreiung	1770	Rolle.
Das befreite Israel . . .	c. 1740	Telemann.
Das befreite Jerusalem . .	1795	Stadler.
	1837	Fr. Schneider.
Zerstörung Jerusalems . .	c. 1830	K. Löwe.
	1840	Ferd. Hiller.

B. Mit neutestamentlichen Stoffen.

Der Messias (1741 comp.) .	1742	Händel. (Erste Aufführung in Dublin.)
Christus (Fragment.) . . .	c. 1847	Mendelssohn
Christus	1872	Franz Lißt.
Christus	1874	Fr. Kiel.
Kindheit Jesu (L'enfance du Christ.)	1854	H. Berlioz.
Jesu Geburt	v. 1836	Fr. Schneider.
Christus das Kind	c. 1825	Fr. Schneider.
Christus der Meister . . .	c. 1830	Fr. Schneider.
Jesus der Heiland	c. 1770	Rolle.
Der Erlöser	c. 1845	C. Hering.
Christus der Erlöser . . .	1849	E. F. E. Richter (Breslau).
Redemption (die Erlösung.) .	1882	Ch. Gounod.
Weihnachts-Oratorium . . .	1734	S. Bach.
Christus, der Friedensbote .	1848	Emil Naumann.
Die heilige Nacht	c. 1850	C. Hering.
	1866	Nils Gade.
Die Flucht nach Aegypten . .	1860	Nils Gade.
Die Flucht der heil. Familie .	1863	Max Bruch.
Anbetung der h. drei Könige .	c. 1832	Ferd. Ries.
Gesang der heil. drei Könige .	1863	Max Bruch.
Johannes der Täufer . . .	1854	E. Leonhard.
	1886	Friedr. Gast.

Giovanni Battista	1676	Al. Stradella (für 5 St. u. Instr.).
Der Jüngling zu Nain . .	c. 1840	Lindpaintner.
Das Weib v. Samaria . .	c. 1860	W. Sterndale-Bennet.
Lazarus	1858	Jean Vogt.
Christi Einzug in Jerusalem .	1830	Rungenhagen.
Palmsonntagmorgen . . .	1864	Ferd. Hiller. (Cantate.)
Die Passion nach den vier Evangelisten	1666	Heinrich Schütz.
Passionsmusik (nach Johannes).	1704	Händel.
Matthäus-Passion	1729	Seb. Bach.
Johannes-Passion	c. 1735	Seb. Bach.
Marcus-Passion	1731	Seb. Bach. (verloren.)
Lucas-Passion	c. 1710	Seb. Bach. (verloren.)
Tod Jesu	1757	Heinr. Graun.
	c. 1760	Anna Amalie v. Preußen.
Passions-Musiken . . . . außer den genannten giebts noch eine Unzahl, hier sie alle aufzuzählen, ist unmöglich u. würde zu weit führen.		Keiser. Mattheson. Telemann. Homilius. Dales. J. G. Naumann, Stölzel, u. v. A.
Die Feier des Christen auf Golgatha	1785	Schicht.
Das Ende des Gerechten . .	1790	Schicht.
Christus am Oelberge . . .	1803	L. van Beethoven.
Jesus in Gethsemane . . .	1791	F. A. Rößler.
	1839	Fr. Schneider.
Des Heilands letzte Stunden .	1828	L. Spohr.
	1836	L. Drobisch.
Die sieben Worte unsers Herrn.	c. 1645	Heinr. Schütz.
Die sieben Worte Jesu . .	c. 1780	Jos. Haydn (Sätze für Streich-Quartett).
Die Grablegung Jesu . . .	1820	Neumann.
Die Feier der Erlösten am Grabe Jesu	c. 1840	Jul. Otto.
Maria, die Mutter des Herrn.	1862	K. Kempten.
Maria Magdalena (ein Mysterium)	1883	Martin Röder.

J Pellegrini al sepolcro di nostro Salvatore.) Die Pilger zum Grabe unsers Herrn.).	c. 1740	Ad. Hasse. Partitur mit deutschem Text 1774 v. Hiller herausgegeben.
Der Ostermorgen (Cantate) .	1825	S. Neukomm.
Emmaus . . . . (vollendet 1887.)		Meinardus.
Auferstehung und Himmelfahrt Jesu	1787	Phil. Em. Bach.
Die Auferstehung (Resurezzione)	1708	Händel.
Die Auferstehung des Herrn .	1622	H. Schütz.
Die Auferstehung Christi . .	c. 1740	Phil. Telemann.
Die Himmelfahrt	c. 1826	Neukomm.
Die Verklärung des Herrn .	1852	Fr. Kühmstedt.
* Das Liebesmahl der Apostel.	1843	Rich. Wagner.
Die Apostel vor Philippi . .	c. 1850	K. Löwe. [a capella.]
Paulus	1830	Mühling.
	1835	H. Elkamp.
	1836	Mendelssohn.
St. Peter	1870	J. Benedict.
Petrus	v. 1880	Theod. Berthold.
Simon Petrus	1857	L. Meinardus.
Johannes	1860	J. Hagen (= Joh. v. Haßlinger).
Die letzten Dinge	1826	L. Spohr.
Der Tag des Gerichts (Text v. Ahlers)		Ph. Telemann.
	c. 1740	Kühnau.
Das Weltgericht	1807	
	1820	Fr. Schneider.
Die Offenbarung Johannis .	1830	Fincke (Cantor in Plauen).
Das neue Jerusalem . . .	c. 1852	H. Pierson.
Weltende, Gericht u. neue Welt (Text aus der Offenbarung Johannis)	1882	Joachim Raff.

II. Nichtbiblische Oratorien.

A. Cantaten mit ernsten, religiösen Stoffen.

Jahreszeiten	1801	J. Haydn.
Tageszeiten	c. 1720–30	Phil. Telemann.
Tageszeiten	1879	Joachim Raff.
Zeit und Ewigkeit	1838	Schnyder v. Wartensee.
Die vier Menschenalter . .	1831	Franz Lachner.
Das Hallelujah der Schöpfung.	1790	A. Kunzen.
Triumph der Zeit u. Wahrheit.	1708	Händel.
Frohsinn und Schwermuth .	1740	Händel.
Triumph des Glaubens . .	1837	A. F. Häser.
Die Kraft des Glaubens . .	c. 1830	Fr. Ries.
Das Wort des Herrn . . .	1858	Küster.
Sion	c. 1880	Nils W. Gade.
Der Erntetag	1835	J. Nep. v. Poißl.
Die Macht des Gesanges . .	c. 1816	A. Romberg.
Macht der Musik	c. 1861	Frz. Lißt.
Die Glocken des Straßburger Münster	v. 1861	Lißt.
Das Lied von der Glocke (Ged. v. Schiller) . . .	c. 1815	A. Romberg.
	1878	Max Bruch.
	c. 1830	Lindpaintner (Melodram).
* Bergmannsgruß	c. 1826	Anacker in Freiberg.
Schicksalslied (v. Hölderlein) .	1872	J. Brahms.
Das befreite Deutschland . .	1815	L. Spohr.
Triumphlied	1873	J. Brahms.

B. Sagen, Legenden und Märchen in Musik.

Wahl des Herkules	1744	Händel.
Die Thaten des Herkules . .	c. 1760	Rolle.
Götter und Musen	c. 1760	Rolle.
Der entfesselte Prometheus [Chöre zu Herders Gedicht].	c. 1860	F. Lißt.
* Scenen aus der Frithjof-Sage.	1865	Max Bruch.
* Rinaldo (Cantate) . . .	1869	J. Brahms.

*) Alle mit * bezeichneten Werke sind für Männerchor, Soli und Orchester componirt.

Jung Baldurs Sieg (Ballade).	1883	L. Meinardus.
Ordrun, Concertdrama . .	. . .	L. Meinardus.
Rolands Schwanenlied . . .	1865	L. Meinardus.
Die Siebenschläfer	1850	K. Löwe.
Die eherne Schlange . . .	c. 1845	K. Löwe.
Die goldene Legende (dramatische Cantate)	1887	Arthur Sullivan.
Santa Catharina di Siena .	1676	Franc. Federici.
Santa Christina	c. 1676	Franc. Federici.
Cäcilia (Legende)	1842	Rungenhagen.
	c. 1865	Fr. Lißt.
	1866	J. Benedict.
	1869	Ch. Gounod.
Die heilige Elisabeth . . .	1863	Fr. Lißt.
Paradies und Peri (Märchen).	1843	Rob. Schumann.
Der Rose Pilgerfahrt (Märchen).	1851	Rob. Schumann.
Dornröschen	1854	J. Raff.
	* 1874	J. Otto.
	1872	C. A. Tottmann.
Der Wasserneck	c. 1860	Rich. Wüerst.
Undine	1860	J. Benedict.
Schön Ellen	1867	Max Bruch.
Die schöne Melusine . . .	1870	H. Hofmann.
Comola (Cantate)	c. 1865	Nils W. Gade.
Erlkönigs Tochter (Ballade) .	c. 1870	Nils W. Gade.
Die Nonne (Romanze im Volkston)	1876	Meinardus.
Frühlingsbotschaft (Cantate) .	c. 1875	Nils W. Gade.
Die Maikönigin	c. 1850	W. Sterndale Bennet.
Der Rheinmorgen	1877	A. G. Dietrich.
Zlatorog (Alpensage Ged. v. Rud. Baumbach.) Musikal. Stimmungsbilder aus diesem Epos	1878	Albert Thierfelder.

C. Chorwerke mit historischen Stoffen.

(Historische Concertdramen.)

Das Alexanderfest	1736	Händel.
Calamus oder Alexander in Indien (Text v. Andersen).	1869	Nils Gade.

Theodora (Gemahlin d. Kaisers Justinian)	1745	Händel.
Hermanns Tod	c. 1750	H. Rolle.
Die Kreuzfahrer	c. 1872	N. W. Gade.
* Die Eroberung Jerusalems durch die Kreuzfahrer . .	1845	H. W. Stolze.
Richard Löwenherz (Cantate) .	1863	Jul. Benedict.
* Die Hunnenschlacht . . .	1886	Heinrich Zöllner.
* Heinrich der Finkler . . .	c. 1874	Frz. Wüllner.
Bonifacius.	1837	A. W. Bach.
Bonifacius	1840	Mühling.
Winfried	1854	D. G. Engel.
Wittekind oder der Sieg des Glaubens	1843	Mangold.
Die Sachsentaufe	c. 1845	Sattler.
Joh. Huß	1840	K. Löwe.
Luther in Worms (zuerst aufgef. in Weimar)	1874	L. Meinardus.
Hero und Leander	1875	G. Vierling.
Raub der Sabinerinnen . .	1876	G. Vierling.
Alarichs Tod	1880	G. Vierling.
Constantin	1885	G. Vierling.
* Columbus (Cantate) . . .	1854	Max Blumner.
* Ballade	1884	K. Jos. Brambach.
Gutenberg	c. 1840	K. Löwe.
Palestrina	c. 1845	K. Löwe.
* Römischer Triumphgesang .	1863	Max Bruch.
* Salamis	1867	Max Bruch.
* Normannenzug	1869	Max Bruch.
* Odysseus	1872	Max Bruch.
* Arminius	1876	Max Bruch.
Achilleus	1885	Max Bruch.
Stanislaus (unvollendet) . .		Fr. Lißt.

Böhme, Franz Magnus,

Die Geschichte des Oratoriums

Gütersloh 1887